

UNIVERSITY  
OF MICHIGAN

MAR 23 1954

PERIODICAL  
READING ROOM

# Monatshefte

*A Journal Devoted to the  
Study of German Language and Literature*



Heinz Politzer / Thomas Mann und die Forderung des Tages

W. G. Marigold / Notes on the Modern German Theater

Hilde D. Cohn / Hofmannsthals Gedichte für Schauspieler

Fritjof A. Raven / An Evaluation of the Position of  
the Neo-Grammarians

News and Notes

Textbooks Received

Book Reviews



VOL. XLVI

FEBRUARY, 1954

NO. 2

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

# Monatshefte

Editorial Board, 1953-1954

Walter Gausewitz

R.-M. S. Heffner

Heinrich Henel

Walter Naumann

J. D. Workman, *Editor*

Published under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin, Madison, Wis.; issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bimonthly April and May.

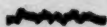
The annual subscription price is \$3.00; all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, and books for review should be sent to the editor: J. D. Workman, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wis.

Manuscripts should be prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, copies of which may be obtained from the Treasurer of the MLA (6 Washington Square North, New York 3, N. Y.). Price: 10 cents each.

Ten reprints will be furnished gratis to authors of articles; additional reprints with or without covers will be furnished if ordered.



For Table of Contents Please Turn to Page 109

Entered as second class matter April 15, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879.

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Central States  
Modern Language Teachers Association

---

Volume XLVI

February, 1954

Number 2

---

## THOMAS MANN UND DIE FORDERUNG DES TAGES

HEINZ POLITZER  
Oberlin College

Wie er dazu kam zu werden, was er war, hat Thomas Mann in der ersten Hälfte seines Lebenswerkes bis zum *Zauberberg* aufs Ausführlichste beschrieben. Da ist Lübeck, die freie Hansestadt, sauber und geheimnisvoll, von der Wärme und klatschsuchtigen Enge kleinstädtisch-familiären Lebens erfüllt vor mittelalterlichen Türmen und Brunnen. Da ist Thomas Manns Abkunft: der Vater, Johann Thomas Heinrich, Senator der Stadt, der ihm ohne Zweifel das ordnende und sichtende Element, „des Lebens ernstes Führen,“ vermittelt hat. In *Tonio Kröger* schon hat Mann mit der Montage-Technik, die er dann im *Doktor Faustus* zur Meisterschaft ausbilden sollte, die Gestalt seines leiblichen Vaters mit zwei literarischen Figuren zusammengepaßt, die ihm zu Symbolen des bürgerlich Ererbten schlechthin wurden: mit der Figur des „deutsch-heimatlichen“ Theodor Storm, und mit jener Turgenjews, des „mondänen“ russischen Realisten und Psychologen. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß ihm Europa zunächst durch einen Russen erschlossen wurde, zumindest jenes überlegen-ironische und gewissermaßen feminine Element der europäischen Zivilisation, das sich denn auch gleich in Tonios Freundin Lisaweta widerspiegelt. — Seiner Mutter, geborenen Da Silva-Bruhns, halb brasilianischer Abkunft, ist wahrscheinlich die „Lust zu fabulieren“ zuzuschreiben, jene Gefährdung des Bürgerlichen durch die Willkür der Phantasie, die Thomas Mann selbst zur Lebensfrage wurde. Was die Lagerung des künstlerischen Temperaments und seine Herleitung aus den Naturen von Vater und Mutter angeht, war die Geburtskonstellation Thomas Manns der Goetheschen nicht unähnlich. — Neben die senkrechte Linie der Deszendenz tritt dann die waagrechte der Verbindung mit dem deutsch-jüdischen Patrizierhaus Pringsheim. Thomas Mann heiratete Katja Pringsheim im Jahre 1905, zwischen dem *Tristan* von 1903, seiner ersten großangelegten Musiker- und Musikparodie, und dem *Tod in Venedig* von 1911, dem ersten, bis zum Mythischen hinabreichenden Versuch einer Selbststilisierung. Gehörte *Tristan* noch in den Bannkreis der *Buddenbrooks*, so war im *Tod in Venedig* schon Europa als Bühne, war schon die Weitsicht des *Zauberberg* ge-

wonnen. Thomas Manns Verbindung mit dem Judentum fiel also in die Zeit seines künstlerischen Aufbruchs aus Lübeck. Das Judentum wurde ihm denn auch bald zum Problem, zum Problem des Außenseiters nämlich, der dem Künstler blutsverwandt ist. Vieles bahnte sich in dieser Eheschließung an, die Vermählung des Lübecker Stadthintergrundes mit den Horizonten der Bibelgeschichten von *Joseph und seine Brüder*, ein mißtrauisch fragendes Erfassen des Judentums, das schließlich zu der pseudomythischen Erhöhung des Juden in der Gestalt des Konzert-Agenten Saul Fitelberg führte, der neben den *Doktor Faustus* als eine Art von Ewigem Juden zu stehen kommt.

Genau registriert, künstlerisch ausgewertet und oft von ihm selbst gedeutet, finden sich alle diese Einflüsse des Lebens und Geistes in den Büchern Thomas Manns, der sich selbst, im wahren Sinn des Wortes, zum Komplex wurde. Die Goncourts und Zola bildeten eine technische Konstruktionsbasis für die *Buddenbrooks*; dann schoß Rußland ein: nach Turgenjew Tolstoi, viel später und „mit Maaßen“ Dostojewski; Skandinavisches, Mediterranes, Englisches, bis dann am Ende der *Doktor Faustus* zu einer Enzyklopädie kultureller Assoziationsmöglichkeiten wurde, die Thomas Mann selbst an James Joyces *Ulysses* gemessen sehen wollte. Das Prisma, in dem sich die Lichter all dieser Zivilisation (es war vor allem die bürgerliche Zivilisation aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts) sammelten und brachen, war Richard Wagner. Noch zu Ende der zwanziger Jahre rief Thomas Mann aus: „Wo ist zum zweiten Male eine solche Vereinigung von Größe und Raffinement, von Sinnigkeit und sublimer Verderbtheit, von Popularität und Teufelsartistik? Er bleibt das Paradigma welterobernden Künstlertums, und Europa erlag seinem Können, genau wie es der Staatskunst Bismarcks erlag.“ Welteroberndes Künstlertum ist das Wunschbild des Phantastischen in Thomas Mann, der geistige Expansionstrieb des deutschen Bürgers, der sich im Politischen nie befriedigen ließ. Deutend fügte er 1933 hinzu: „Was erhebt das Werk Wagners geistig so hoch über das Niveau alles älteren musikalischen Schauspiels? Es sind zwei Mächte, die sich zu dieser Erhebung zusammenfinden, Mächte und geniale Begabungen, die man für feindlich einander entgegengesetzt halten sollte und deren kontradiktorisches Wesen man wirklich gerade heute wieder gern behauptet: sie heißen *Psychologie* und *Mythus*.“

Psychologie und Mythus, er hat sie in seinen Bibelgeschichten klar genug ausgeprägt, diesem Werk, das, in Deutschland begonnen, unter neuen Sternen unter dem „ägyptischen Himmel Kaliforniens“ vollendet werden sollte. Tetralogisch wie Wagners *Ring des Nibelungen*, wie dieser im Vorspiel zu *Rheingold* aufsteigend aus urzeitlicher Tiefe, die Möglichkeiten des Leitmotivs zu psychologischer Selbstdarstellung und Selbstpersiflage transzendierend, stehen die Bibelbücher zunächst in der Nachfolge des Bayreuther Meisters. Dann aber wird psychologische Mythologie an Figuren gewandt, die historisch faßbar und der Gegen-



wart nahe sind: Goethes überreich dokumentiertes Leben wird der in den Bibelbüchern erarbeiteten Methode unterworfen. In *Lotte in Weimar* bietet sich ein Goethe-Denkmal, urzeitlich-riesengroß, dem Röntgenblick des modernen Psychologen dar. Darauf folgt der Teufelspakt und die Höllenfahrt des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, einer erfundenen oder, genauer gesagt, aus den verschiedensten Vorbildern zusammengesetzten und gigantisch überhöhten Kunstfigur, die nur zu dem Zweck zusammengesetzt und überhöht erscheint, damit sie sich umso gründlicher in ihre psychologischen Details zurückzerlegen lasse. Endlich hat sich im *Erwählten* Thomas Manns Blick wieder ins Weitere gewandt, zwar nicht bis zum Urgrund der Zeiten, aber bis zu der auf Goldgrund gemalten Legende vom Papst Gregor, in der aus Inzest ein Übermenschliches geboren wird, noch immer wie in Wagners *Ring des Nibelungen*.

Darüber hinaus aber verdankt der frühe Thomas Mann Richard Wagner die enge Verbindung von Musik und (politischer) Macht, das „welterobernde Künstlertum.“ Von allem Anfang an bedeutete Musik für Thomas Mann ein magisches Element, nämlich ein Instrument, mit dem sich über Menschen Macht üben ließ. So begleitete sie ihn von der „Liebestod“-Parodie in *Tristan* bis zu den von ihm selbst erfundenen und nur in seinem eigenen Wort bestehenden Kompositionen Adrian Leverkühns im *Doktor Faustus*. Sie war ihm nie

the true concord of well-tuned sounds  
by union married,

nie der Gesang Ariels, das mystisch-freie Spiel des Geistes mit der Natur des Klanges. Sie war ihm der Zauberstab, geschwungen, die Schicksale von Einzelnen und von Völkern zu lenken. Sie ist ihm, in dieser Tiefe, ein literarisches Erlebnis, ein Erlebnis zweiter Hand, geblieben; wäre es anders gewesen, er hätte nie versucht, nicht-existente Musik in Worten abzubilden; ein Wagnis, das einem Musiker, und wahrscheinlich jedem rein musikalischen Menschen, unmöglich gewesen wäre. Was Thomas Mann an Musik fasziniert, ist ihre Ergiebigkeit für mythologische und psychologische Ausdeutung, ist ihre Kraft zu beschwören und zu bannen, ihre Funktion in Kultus, Religion und in der Politik. Von der Magie der Musik hat Thomas Mann den Aspekt der Macht am klarsten begriffen. Im *Doktor Faustus* hat er dann das Gegenspiel von Musik und Macht bewußt zur Konstruktionsbasis des Werkes werden lassen. Nicht nur ist der Lebenslauf des deutschen Tonsetzers in überaus kunstreichen Kontrapunkt gesetzt zur politischen Geschichte Deutschlands bis zum Zusammenbruch des Hitler-Regimes, sondern Adrian Leverkühn selbst ist ein durch die Musik verhinderter Machtmensch, ein a-politischer Tyrann.

Es ist müßig, nach dem Erkenntniswert der Antithese von Musik und Politik zu fragen, da sie nichts anderes darstellt als eine der Facetten von Thomas Manns dialektischer Kulturanalyse, die im letzten Sinn eine

Selbstdeutung des Analytikers ist. Andere Varianten dieser Dialektik wären etwa: der Einzelne und die Gemeinschaft, der Künstler und der Bürger, endlich der Geist und das Leben. Henry Hatfield bemerkt anlässlich von *Tonio Kröger*: „The ‚spirit‘ (including of course art and intellect) is conceived of as dead, while ‚life‘ is utterly bourgeois and banal. Once one has escaped from the fascination of Mann's language, one realizes that his great antithesis is after all only a very arbitrary one.“ Völlig anders aber verhält es sich mit dem Bekenntniswert einer solchen Antithetik. Wie hat es der Künstler Thomas Mann mit der Macht gehalten? Wie hat er die väterliche Autorität geübt, die ihm von Generationen europäischer Jugend eingeräumt worden war? Und wie verhält sich der Schöpfer des *Doktor Faustus* zur Politik, zur Forderung unseres Tages?

In seinem Brief an den Dekan der Bonner Philosophischen Fakultät vom Neujahr 1937 hat Thomas Mann den Satz geschrieben: „Ich bin weit eher zum Repräsentanten geboren als zum Märtyrer.“ Er, der sich berufen fühlte, „ein wenig Heiterkeit in die Welt zu tragen,“ wollte diese Äußerung in einem weiten und geistigen Sinne verstanden wissen, so wie er 1932 Goethe als „Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters“ angesprochen hatte. Und doch ist dieses Selbstbekenntnis wieder überaus im Sinne Richard Wagners gedacht, der als Theater-, als Opernmensch ein Repräsentant erster Ordnung, vielleicht der vorbildliche Repräsentant des XIX. Jahrhunderts gewesen ist. Repräsentanz, das ist Magie der Bühne, das ist Mischung und Arrangement. Es ist aber doch auch wieder Diplomatie, Stellvertreterschaft des Geistes am Hofe der Welt, und, wenn es hoch kommt, Reichsverweserschaft des kulturellen Erbes in einer Zeit, die im Begriffe ist, sich ihres ererbten Besitzes zu entäußern. In jedem Falle aber ist sie Gesandtschaft, und wie alle Gesandtschaft, wenn sie nämlich *gute* Gesandtschaft sein will, bedingt sie die Anpassung der Mission an den Adressaten der Mission, ein zweideutiges Abwägen und Zurechtrücken des ursprünglichen Auftrags, damit er den Möglichkeiten gerecht werde, die sich ihm zur Verwirklichung bieten. Weder Ironie noch Selbstpersiflage vermag den Repräsentanten, wenn er zudem von Thomas Manns beinahe hypochondrischer Aufmerksamkeit sich selbst gegenüber erfüllt ist, darüber hinwegzutäuschen, daß er da ein doppeltes Spiel zu spielen habe.

Der repräsentative Charakter seines Wesens hat nun Thomas Mann dahin geführt, um sein Romanwerk einen äußeren Ring von essayistischen, pseudopolitischen und politischen Schriften zu legen. Hier versuchte er, in reinlicherer Scheidung als es im Roman möglich war, der Kunst zu geben, was der Kunst, der Gesellschaft aber, was der Gesellschaft gehörte. Allein dieser äußere Ring gehört zu dem Romanwerk wie der Graben zum Schloß gehört, das zu verteidigen er angelegt worden ist. Immer tiefer hat sich Thomas Mann mit diesem Verteidigungsmechanismus eingelassen, hat dem Essayismus immer weiteren Raum

in seinem Werk gegeben, bis die Bibeltetralogie, besonders *Joseph der Ernährer*, und dann der *Doktor Faustus* völlig davon unterhöhlt wurden. Über dem Zeitlichen dieser Bücher droht das von einem nach dem Dauernden gerichteten Willen Erschaffene zusammenzuberechnen.

Mit dem ersten Jahr des ersten Weltkriegs begann es, mit dem schneidigen Adjutantenritt in Prosa *Friedrich und die große Koalition*, der Thomas Mann durchaus auf der Seite der preußischen Kanonen fand. Es folgten, zu Ende des Krieges, die *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in denen er auf deutsch-konservative Weise die Politik des Unpolitischen machte. Historisch betrachtet, war der Titel dieses umfangreichen, barocken und exuberanten Stückes Autobiographie eine Falschmeldung gewesen; kein Unpolitischer, — ein Antidemokrat hatte sie abgefaßt. Fünf Jahre später sprach er (*Von deutscher Republik*) dem Weimarer Staatswesen das Wort, nach sieben weiteren Jahren der deutschen Sozialdemokratie (*Appell an die Vernunft*), um, schon in der Verbannung, zu erklären: „Sozialisten? Wir sind es.“ Wenn der österreichische Sozialdemokrat Otto Bauer „Hungersozialisten“ von „Gesinnungssozialisten“ schied, so stellte Thomas Mann eine dritte Spielart dar, den Abwehrsozialisten. Aus Grauen vor der nationalsozialistischen Barbarei, die er heraufkommen fühlte, aus Angst und Besorgnis entschied er sich für den Sozialismus als für das eigentlich bewahrende, konservative Element. Es war Verstandessozialismus, ein Sozialismus des geringeren Übels. Aber dieser Versuch, den deutschen Bürger durch Sozialismus vor der Barbarei zu retten, mußte fehlschlagen, weil für Thomas Mann das Wort „Bürger“ so zweideutig war, wie die Politik, die er im Namen dieses Bürgers trieb. Wen meinte er, wenn er vom deutschen Bürger sprach? Den deutschen *bourgeois* oder den deutschen *citoyen*? Georg Lukacs irrt, wenn er behauptet: „Im Lebenswerk des großen Gestalters der Vermittlungen fehlt hier eine äußerst wichtige (nämlich die zwischen Bürgertum und Sozialismus — H. P.). Sie fehlt, weil die kompromißlose künstlerische Wahrhaftigkeit Thomas Manns ihm nie gestattet hat, etwas als Bild herauszustellen, was in der deutschen bürgerlichen Wirklichkeit nicht vorhanden ist.“ Die Vermittlung fehlt, weil Politik für Thomas Mann ein durchaus literarisches Wagnis war, zutiefst gespeist von der Ambivalenz seines Begriffs vom deutschen Bürger. Wie Tonio Kröger im Ästhetisch-Geistigen, war Thomas Mann selbst im Gesellschaftlich-Politischen „verirrt.“

Die Jahre von 1933 bis 1938 sind wie für Europa, so auch für Thomas Mann ein Kreuzweg gewesen, und zwar im Sinne des Leidens wie in dem der Entscheidung. Im März 1933 hielt er im *Auditorium Maximum* der Münchener Universität seinen Vortrag über die *Leiden und Größe Richard Wagners*, eine aufschlußreiche Erörterung des Gegenstands und Selbstspiegelung des Redners. Weitgehend galt diese Ansprache dem Repräsentativen des Musikers, seinem Willen „zum Monumentalen und grandios Massenhaften — verbunden, merkwürdig genug, mit einer Ver-

liebtheit in das ganz Kleine und Minutiöse, das seelische Detail.“ Dieser Vortrag aber bot einer Gruppe von Münchener Intellektuellen den Anlaß, den Redner bei dem eben erst zur Macht gelangten Regime Hitlers als „undeutsch“ zu denunzieren. Unter dem Zeichen Richard Wagners begann die Austreibung Thomas Manns aus Deutschland, ein lebenssymbolischer Umstand, der an manchem bitteren und scharfen Detail in der Zeichnung des deutschen Tonsetzers Leverkühn nicht unbeteiligt gewesen sein mag.

Was aber zunächst bis zum Jahre 1936 erfolgte, war Schweigen. Thomas Mann schwieg zu den Dingen in Deutschland, schwieg selbst zu der Amsterdamer Publikation *Die Sammlung*, die sein Sohn Klaus herausgab und sein Bruder Heinrich förderte. Er rationalisierte dieses Schweigen. „Ich hatte wohl gedacht, ich könnte den Dingen ihren Lauf lassen und schweigen; um meiner Leser in Deutschland willen hätte ich's gerne gesehen“ (seine Bücher waren in den ersten Jahren im Dritten Reich noch nicht verboten gewesen). Er erlaubte es sich, zunächst von den Außenwerken der Essayistik und Polemik ins Innere seines Werkes zurückzuweichen.

1933/34 war der erste Band von *Joseph und seine Brüder* erschienen, der „Durchbruch,“ mit Adrian Leverkühn zu reden, aus enzyklopädischem Realismus zu mythologischer Psychologie, der Schritt aus dem deutschen Bürgertum in den Raum der Welt, und aus der Gegenwart in eine zugleich fließende und monumentale Überzeitlichkeit. In diesem Roman transzendierte er die Technik des Leitmotivs zum Prinzip der „gelebten Vita,“ wonach das Leben des Einzelnen nichts sei „als Nachfolge, als ein In-Spuren-gehen, als Identifikation.“ Nicht mehr die literarische Phrase des Leitmotivs, also etwas technisch Oberflächliches, wird zur Charakterisierung wiederholt, sondern eine Lebenssituation wird aus der unbewußt-mythischen Bedingtheit ihres Ursprungs abgeleitet und gedeutet. Die realistische Außenschicht ist radikal nach der Tiefe hin durchbrochen. Urtypen erscheinen am Grunde der Geschichte und bestimmen diese von vorzeitlichen Horizonten her. Man könne, sagt Mann in dem Aufsatz *Freud und die Zukunft*, für „gelebte Vita“ auch „gelebter Mythos“ sagen und erklärt: „Der gelebte Mythos aber ist die epische Idee meines Romans. . . Dies ‚Nachahmen‘ aber ist weit mehr, als heut in dem Worte liegt; es ist die mythische Identifikation, die der Antike besonders vertraut war, aber weit in die neue Zeit hineinspielt und *seelisch jederzeit möglich bleibt*“ (von mir gesperrt!). Man kann die Bedeutung dieser „gelebten Vita“ für Thomas Mann nicht hoch genug einschätzen. Technisch bedeutet sie für ihn die Vertiefung der Wagnerschen Stilmittel bis zu einem Punkt, wo sie aufhörten, Wagnersche Stilmittel zu sein, also die Überwindung Wagners im Formalen und dadurch auch im Inhaltlichen seines Werks. Da aber Manns Werk im Wesentlichen Autobiographie ist, konnte er diesen Umschwung nicht anders vollziehen, als dadurch, daß er den Standpunkt, von dem aus



er sich selbst betrachtete, änderte und die Selbstbeobachtung entscheidend vertiefte. Er begann, sich mythisch ernstzunehmen. An die Stelle Richard Wagners, der ihm ein Vorbild gewesen war, trat eine andere Figur und wurde ihm zur Urgestalt. Vom deutschen Bürgertum, dem Erben des XIX. Jahrhunderts, verlassen, sicherte sich Thomas Mann durch die „gelebte *Vita*“ Goethes. Während Richard Wagner, als musikalische wie als Gesellschafts-Macht, anfangs in der Mitte von Thomas Manns Werk gestanden hatte und erst durch seine analytische Essayistik allmählich an den Rand gedrängt wurde, näherte sich Goethe diesem Werk von außen her und wurde zuerst essayistisch erfaßt, ehe er im Zentrum von Manns Schriften und Leben landete. 1923 glaubte Thomas Mann sich in der Rede *Von deutscher Republik* gegen den Vorwurf des Pazifismus wehren zu müssen. „Ich bin kein Goethe,“ rief er aus, „aber ein wenig, irgendwie, von weither, bin ich, mit Adalbert Stifter zu reden, ‚von seiner Familie‘.“ Es fällt auf, daß ihm schon zu jener Zeit Goethe als Friedensfürst und Verkünder demokratischer Humanität merkwürdig geworden war, der mittlere und alte Goethe also, wie auch, daß er sich sogleich in familiäre Beziehung zu ihm setzte. Ebenso zukunftsträchtig will der Umstand erscheinen, daß die erste Studie, die er schon im Titel namentlich an Goethe knüpfte, die Rede *Goethe und Tolstoi* von 1922 gewesen war. In dieser Rede scheint Thomas Mann seine deutschen Hörer zu dem Russen überreden zu wollen, inderth er ihn mit Goethe zusammenstellt, mit dem man schließlich alles vergleichen kann, weil dieser letzte plastische Mensch Europas so rund wie die Schöpfung und ebenso geduldig ist. In Wahrheit aber benützte Thomas Mann das Werk Tolstois als Einfallsporte in das Verständnis Goethes, den modernen Russen zur Einfühlung in den klassischen Deutschen. Im Jahre 1922 lag zudem um alles Russische die Aura der Revolution und färbte das Bild des christlichen Aristokraten, der die Muschik-Geschichten geschrieben hatte, mit einem erträglichen, aber doch wahrnehmbaren Rot. Von dem Bild Tolstois griff diese anständig-revolutionäre Färbung auf das Bild Goethes über, das Thomas Mann daneben gehalten hatte, tastend und noch nicht recht geschickt, aber doch mit aller Absichtlichkeit des Unbewußten. So wurde ihm Goethe von allem Anfang an zu einem Sinnbild des Übergangs und des Fortschritts, nicht nur zu einem Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters, sondern auch zu dessen Überwinder in der Richtung auf einen geistig verklärten Sozialismus hin.

Im Zeichen Goethes entschied sich Thomas Mann für den Sozialismus. Je weiter das deutsche Bürgertum ins Verderben schlitterte, je geringer die gesellschaftliche Substanz wurde, die sich noch repräsentieren ließ, desto inniger wurde die Identifikation mit Goethe. Zur Zentenarfeier von Goethes Tod trat er bewußt und offiziell dessen Erbe an. Die Bedrängnis der Zeit wuchs; 1933 verglich er auch noch

Richard Wagner mit Tolstoi; es war wie ein Abschied; so schloß sich der Kreis.

Vielerlei Philosophien sind durch Thomas Mann hindurchgegangen und er hat sie alle ausgesprochen, als sie im Reifen waren. Ja, man kann sagen, daß er diese Aussprache benötigte, um seine Gedanken zur Reife zu bringen. So ist es mehr als ein chronologischer Zufall, daß er am 3. Februar 1936 in der *Neuen Zürcher Zeitung* einen offenen Brief abdrucken ließ, der seinen Bruch mit Deutschland besiegelte. Am 8. Mai 1936 aber hielt er den Vortrag *Freud und die Zukunft*, in dem er sich zum Prinzip der „gelebten *Vita*“ bekannte. Nun hatte er in Goethe eine Art Urtypus gefunden; von ihm geschützt, in ihm geborgen, lebte er ihm nun nach. Schopenhauer hatte ihn zu Freud, dieser hatte ihn zu Goethe geführt. Die Rede, in der er den achtzigsten Geburtstag des Psychoanalytikers feierte, indem er vor der Öffentlichkeit die Wandlung analysierte, die in ihm selbst eingetreten war, schließt mit der humanen Weisheit des greisen *Faust*.

Der Niederschlag dieser Wandlung wird während Thomas Manns Arbeit an der Bibel-Tetralogie sichtbar. Der Joseph der ersten Bücher (sowohl *Die Geschichten Jakobs* wie *Der junge Joseph* erschienen noch vor 1936, in Deutschland) ist geprägt von dem ursprünglichen Konflikt zwischen dem Außenseiter und der Gesellschaft, vom Trauma Tonio Krögers. *Joseph in Aegypten* und als *Ernährer* entwickelte sich immer mehr auf das „Menschheitssymbol“, den *Faust*, zu. Joseph-Osarsiph wird allmählich zu einer Reinkarnation Goethes, aus einem „guten Jungen“ und „Götterliebling“ (Goethesch gesprochen) zu einem „gottesklugen“ Ernährer, in dem die „Totalität des Humanen“, die „dritte Humanität“, die Thomas Mann Goethe nachgebildet hatte, lebendig wirkt. — *Lotte in Weimar*, deren Abfassung zwischen den dritten und vierten Band der Bibel-Bücher zu liegen kommt, nimmt Goethe als Zentrum, in einem solchen Maß, daß das siebente Kapitel das Wagnis eines inneren Monologs enthalten kann, eine hybride Verflechtung von Thomas Manns Bewußtsein mit Goethes Seele. — Der *Doktor Faustus* scheint dann die Goethesche Figur mit dem Maßstab Goethescher Humanität zu messen. Aber Adrian Leverkühn ist das „Menschheitssymbol“ Goethes nicht mehr, sondern ein mit allen Hunden nachwagnerscher Dämonie gehetzter Musiker, und aus Goethes Humanität ist ein existentialistisch orientierter Weltgerichtshof zur Verurteilung des musikalisch-dämonischen Deutschen geworden.

In sublimem Sinn ist noch *Der Erwählte* von 1951 eine Goethe-Parodie. Hier wird ein romantisch-wunderbarer Stoff durchaus mit Goethes Gelassenheit angefaßt. Die Quelle dieser unerhörten Geschichte sind die *Gesta Romanorum*; Hartmann von Aue hat ein Epos daraus gemacht. Im einundzwanzigsten Kapitel des *Doktor Faustus* stößt Adrian Leverkühn auf diesen Stoff und verarbeitet ihn zu einer Puppenoper. Daß es eine Puppenoper ist, hat tiefen Sinn: Leverkühn „zitiert“ mit

dieser Komposition, und zwar zitiert er Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*, in dem es heißt: „Mithin müssen wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen,“ (siehe auch Erich Kahlers Aufsatz: *Die Säkularisierung des Teufels!*). Leverkühns – fiktive – Puppenoper wird nun wieder von Thomas Mann im *Faustus* ausführlich zitiert; im *Erwählten* wird schließlich der Wunder-Charakter der Begebenheit durch die Einführung eines aufgeklärten Historiographen sowohl organisiert wie gebrochen, durch die gleiche Technik also, die Thomas Mann schon im *Doktor Faustus* angewendet hatte. Adrian Leverkühn aß vom Baum der Erkenntnis und fuhr zur Hölle; Gregor ißt von ihm auf noch übertriebenere Weise und wird erlöst. „Extreme Sündhaftigkeit, extreme Buße, nur diese Abfolge schafft Heiligkeit,“ notiert Mann zum Thema des *Erwählten* während der Arbeit am *Doktor Faustus*. War dieser „das Ende des Endes,“ so zeigt das nächste Buch, daß sogar das äußerste Ende nicht völlig endgültig ist. Sünde und Heiligkeit sind so völlig durchpsychologisiert, daß sie aufhören, absolute Kategorien zu sein. So wird *Der Erwählte* recht eigentlich zum Ende des *Doktor Faustus*, zu einem sehr Goetheschen Ende; sein Gregor ist Adrian Leverkühn noch einmal, aber ein Leverkühn, der, wie der Faust Goethes, „immer strebend sich bemüht,“ der Buße tut und erlöst wird auf ebenso paradoxe Weise wie seine Verfehlung absurd und jenseits aller Vernunft gewesen war. Erst mit dem *Doktor Faustus* zusammen, zu dessen Thematik er kontrapunktisch gehört, wird *Der Erwählte* verständlich als die positiv modulierte Parodie einer negativen und in den Nihilismusweisenden Parodie. Goethe und sein *Faust* stehen urbildlich über dem Ganzen.

In vielem hat sich Thomas Mann nicht nur als ein Abkomme, sondern geradezu als ein Abbild Goethes in unserer Zeit gefühlt. „Es ist eine *unio mystica*. Unbeschreiblich!“ ruft er während der Arbeit an *Lotte in Weimar* aus. Hier war einer gewesen, der sich selbst ebenso ernst genommen hatte wie Thomas Mann, als er sich nämlich als „Persönlichkeit“ etablierte, als ein völlig autonomes Individuum, einzigartig in der Geschichte. Goethes Werk ist vom *Werther* bis zum *Faust* eine der wenigen erfolgreichen Selbstanalysen einer gefährdeten Seele durch die Literatur gewesen. So ist eine Schrift wie Thomas Manns *Die Entstehung des Doktor Faust* von 1949 nur aus einer solchen Verwechslung mit Goethe zu erklären, aus einem solchen Gewichtnehmen der Persönlichkeit, die auf mythisch-zufällige Art eben die Eigenpersönlichkeit des Autors ist. Ein Zitat aus *Dichtung und Wahrheit* leitet Manns Schrift ein, sie selbst ist *Dichtung und Wahrheit* noch einmal. Selbst die Episode mit dem sechzehnjährigen Mädchen Cynthia ist ein scheues, aber bewußtes Zitat, nämlich ein Zitat der Neigung des alten Goethe zu der siebzehnjährigen Ulrike. – So war es auch Goethesche Politik, die Thomas Mann nun machte. Der Dichter des *Werther* war Staatsminister geworden; „schwerer Dienste tägliche Bewahrung“ hatte eine

Natur geheilt, die den Konflikt zwischen Künstler und Gesellschaft auf tiefste erfahren hatte. Der Goethesche *Faust* setzt die Giftphiole von den Lippen nieder, um am Ende die allgemein nützliche Tat zu vollbringen; ein „freies“ Volk war es, was der Blinde sah. Um aber seine Persönlichkeit bewahren und „das Gesetz, wonach er angetreten,“ dämonisch erfüllen zu können, hatte Goethe manches Zugeständnis an das Niederträchtige gemacht, solange es mächtig war, und hatte sich den Zorn der liberalen Jugend, die nach ihm kam, gefallen lassen müssen darüber, daß er zum „Knecht der Verhältnisse“ (Ludwig Börne) geworden war. — War aber dieser Weg zum guten Leben in unserem Jahrhundert noch gangbar? Goethes Lebenszeit, die den Übergang von der feudalen zur modernen, industriellen Gesellschaft umspannte, hatte ihm den Akt heilsamer Selbstverkörperung als Persönlichkeit noch gestattet: die Massen hatten die Bühne der europäischen Geschichte noch nicht betreten. Goethe konnte sich mit den Mächtigen seiner Zeit vertragen und mit „Tyrannen konversieren,“ weil er politische Macht zu verachten gelernt hatte, und er kannte, was er verachtete, nicht nur vom Hörensagen. Er hatte politische Macht besessen, genützt und genossen, ehe er sie sich gleichmütig entgleiten ließ. Wohl war es noch in der Dichtung möglich, den verlorenen Sohn zum Vater, den Träumer zum Ernährer werden zu lassen. Doch in der Wirklichkeit war Goethes Weg kaum mehr zu Ende zu gehen, jener Weg, an dessen Rand etwa Franz Kafka an purer Erschöpfung verendet war.

Nachdem sie verstrichen waren, hat Thomas Mann die Jahre zwischen seiner Übersiedelung nach Amerika und dem Friedensschluß als „moralisch gute Zeit“ betrachtet. Hitler hatte „den großen Vorzug, eine Vereinfachung der Gefühle zu bewirken, das keinen Augenblick zweifelnde Nein.“ Hatte er das wirklich? Schrieb er nicht noch im Jahre 1938 einen Aufsatz, in dem Hitler Thomas Mann als „Bruder“ erschien? „... ein etwas unangenehmer und beschämender Bruder; er geht einem auf die Nerven, es ist eine recht peinliche Verwandtschaft. Ich will trotzdem die Augen nicht davor schließen, denn nochmals: besser, aufrichtiger, heiterer und produktiver als der Haß ist das Sich-wieder-Erkennen, die Bereitschaft zur Selbstvereinigung mit dem Hassenswerten, möge sie auch die moralische Gefahr mit sich bringen, das Neinsagen zu verlernen.“ Der ganze Essay war ein ironisches Zauberkunststück der Vernunft, die sich auf den Kopf stellte. Er war noch in Europa geschrieben. Als Thomas Mann aber im gleichen Jahre in Amerika anlangte, da fand er zum zweiten Male in seiner Laufbahn eine Macht, die sich mit gutem Gewissen repräsentieren ließ. Er erlag der Kraft von Roosevelts Persönlichkeit so sehr, daß er Joseph, dem Ernährer, manchen Zug von F. D. R.'s väterlichem Charme verlieh, der sich in der Figur mit Goethes Weisheit in einem ironischen Anachronismus mischte. Der *New Deal* kam Manns radikalem Humanismus weit entgegen. Josephs Staatsgespräch mit Pharaon bezeugt dies; nicht minder die Rede



*Das Problem der Freiheit* (1939): „ . . . nur in dieser geistigen Form und Verfassung, als eine zum Sozialen gereifte Freiheit, die gerade durch freundwillige Zugeständnisse an die Gleichheit die individuellen Werte rettet, als ökonomische Gerechtigkeit, die alle ihre Kinder fest an sie bindet, kann die Demokratie dem Ansturm eines entmenschenden Gewaltgeistes standhalten . . . “ Das war durchaus im Sinne von Roosevelts außen- und innerpolitischer Haltung gedacht, als die Erneuerung des Abendlandes, zu dem nun auch Amerika gehörte, im Widerstand gegen die neue Barbarei. Freilich übertrieb Thomas Mann bisweilen parodistisch die Möglichkeiten von Roosevelts und Goethes Politik, bis sie hinüberspielen in ein Reich, das mit „dritter Humanität“ wenig mehr gemein hatte. „When Joseph remarks that bread comes before hosannas, one is doubtless intended to recall the famous Marxist line of Bertolt Brecht: Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ (Hatfield).

Wie in seinen deutschen Jahren faßte Thomas Mann sein Amt als Repräsentant auch jetzt als eine Gesandtschaft nach beiden Seiten auf. In seinen Rundfunkansprachen aus den Kriegsjahren erklärte er die alliierte Kriegspolitik den Deutschen, wobei er freilich so weit ging, einen Vernichtungsangriff der *R. A. F.* auf seine Heimatstadt Lübeck zu preisen (anstatt zu schweigen), — während er den Amerikanern wieder das Wesen ihrer deutschen Gegner auseinanderzusetzen suchte. Die gleiche Gegenbewegung doppelter Repräsentanz läuft auch durch den *Doktor Faustus*. Dem Deutschen wird die historische Zwangsläufigkeit vor Augen gehalten, mit der er vom Teufel geholt wurde, dem Ausland aber setzte er mit tiefenpsychologischer und enzyklopädistischer Gründlichkeit auseinander, wie komplex, titanisch und im Sinne der Tragödie sogar edel das Wesen war, das da den Dämonen zum Opfer fiel.

Im Grunde hat Thomas Mann den Schock von 1933 nie völlig aus den Nerven verloren. Aber sein Werk bot ihm den Trost der Sublimation: während die meisten Helden seiner früheren Bücher, die Künstler und Halbkünstler, tragisch und sonderbar unerfüllt enden, sind die Helden seiner späteren Bücher entweder durch Kunst verhinderte Tyrannen wie Goethe oder Leverkühn, der durch sein fingiertes Werk Ewigkeit gewinnt von Gnaden Thomas Manns, — oder sie erreichen politische Macht wie Joseph oder Papst Gregor. In den Szenen, in denen sich die verloren Geglaubten und über Erwartung Erhöhten den Ihren zu erkennen geben, Joseph seinen Brüdern, Gregor seiner Mutter und Frau, hat Thomas Mann eine Wärme des Tones gefunden, wie er sie sonst nur in der Schilderung von Kindern zu gewinnen weiß, Lottchens etwa in *Unordnung und frühes Leid* oder des Knaben Echo aus dem *Doktor Faustus*, eine familiäre und zu Tränen rührende Wärme, die davon spricht, wie nahe seinem Herzen diese Erhebung, diese Gewinnung der Macht, gelegen war und wie sehr er ihrer bedurfte. Rückgewinnung der Macht wurde ihm beinahe zu einer Rückerhebung in die Vaterschaft. Und so hat er selbst denn auch seinen Besuch in Deutschland vom Jahre

1949 mit einer Innigkeit geschildert, die an die Rückkehr eines restituierten Monarchen, eines Landes-Vaters, denken läßt.

Diese Deutschland-Reise aber macht es klar, wie unheilbar Thomas Mann an Deutschland, und das ist auch zugleich an sich selbst, erkrankt ist. Er hatte die Aufforderung von 1945, „als ein Arzt in die Heimat zurückzukehren“ und unter dem geschlagenen Volk zu leben, rundweg abgelehnt. Aufs entschiedenste wünschte er, sich von der „inneren Emigration“ abzugrenzen, von den unter Hitler in Deutschland verbliebenen Intellektuellen, „diesen Ofenhockern, über denen nun der Ofen zusammengebrochen war.“ Gleichzeitig aber nahm er das ihm von den Nazis aberkannte Ehrendoktorat der Bonner Philosophischen Fakultät mit dem Seufzer der Erleichterung: „Aber gerne!“ wieder an. Die Jahrhundertfeier von Goethes Geburt bot dann den willkommenen Anlaß zu einer Reise, die mit umso größerer Genugtuung konsumiert werden konnte, als sie keinerlei Entscheidung voraussetzte und sozusagen eine Heimkehr mit Retourbillet darstellte. Der amerikanische Staatsbürger ging in die Ostzone, um sich dort im Namen Goethes feiern zu lassen. Diesem politischen Akt lag die alte Abneigung Thomas Manns zugrunde, zwischen dem Rußland Stalins und dem Rußland Tolstois eine reinliche Scheidelinie zu ziehen, Tolstois, den er mit Goethe zusammengesehen hatte. Wichtiger noch ist es für Thomas Mann, daß er sich selbst für eine gemeindeutsche Institution ansieht, befugt und verpflichtet, sich über die Okkupationsgrenzen hinwegzusetzen. Auch er kennt keine Parteien, er kennt nur deutsche Leser.

Den Goethe-Preis ließ er sich im Weimarer Nationaltheater von Johannes R. Becher verleihen, einem ärmlichen, aber pathetischen Lyriker, der von den Russen zum Kommandanten der deutschen Literatur in der Ostzone eingesetzt worden war. Nicht nur der politische, sondern vor allem der physiognomische Aspekt dieses Schauspiels ist beklemmend. Der kritische Vollender des deutschen Romans verneigte sich vor einem Parvenu, der nicht wie der Hochstapler Felix Krull vom Charme dämonischer Phantastik unwittert und von glitzernden Ironien beschwingt, sondern der verkrampte Emporkömmling der nackten politischen Gewalt war. Das aufs äußerste verfeinerte Schöpfungstum verneigte sich vor einem Golem. Das marmorne Haupt Goethes, dieses anderen „Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters,“ stand über der Szene.

Schon früh hat Thomas Mann sein Werk mit „einem klugen Fuchsbau“ verglichen. Immer wieder schien ihm dieser Fuchsbau im Politischen zur Falle werden zu wollen, der er sich immer wieder um Haaresbreite entzogen hat. Sein politischer Weg ist, zumal in den letzten Jahren, mit Unterschriften, Erklärungen und Gegenerklärungen gepflastert gewesen, die ihn, wie die Begegnung mit Johannes R. Becher, tief unter das Niveau seines literarischen Werkes hinabgezogen haben. Dabei ist es müßig, Thomas Mann, der seit dem Ende des zweiten Weltkrieges seine politische Repräsentanz verloren hat, auf eine eindeutige

politische Haltung festlegen, ihm ein offenes Bekenntnis im Konflikt zwischen Osten und Westen abzwängen zu wollen. Die meisten politischen Erklärungen Thomas Manns sind so formuliert, daß ihm immer noch der Ausweg eines Dementis offen bleibt, das er dann nicht nur vor der Öffentlichkeit, sondern auch vor seinem eigenen Gewissen bereit ist abzulegen.

Noch zu Beginn des zweiten Weltkrieges hatte er zu sagen vermocht: „Wo ich bin, ist die deutsche Kultur,“ ein Wort, das kühl in seiner Bestimmtheit und heiß in seinem Anspruch war. Nun aber kamen Stimmen aus Deutschland zurück, junge und schrille Partisanenstimmen, wie etwa die Hans Egon Holthusens in seinem Pasquill *Die Welt ohne Transzendenz* (1949), die ihm diese Repräsentanz entschieden streitig machten. Holthusens Schrift war intelligent und gebildet genug, um sich nicht völlig überhören zu lassen. Nie habe Thomas Mann, schließt Holthusen, „im Dienste einer Idee, die über die Relativitäten der Zeit erhaben ist, in die politische Zeitlichkeit seines Volkes hineingeredet.“ Das heißt freilich nichts anderes, als daß Politik wie Dichtung für Thomas Mann am Ende ein Spiel mit gefährlich hohem Einsatz gewesen ist, schillernd und fragwürdig, interessant und im Letzten unverbindlich, heißt nichts anderes, als daß sich ein pragmatisches Motto aus dem Werke dieses „Denkspielers“ nicht ablesen lasse. So wird er den Boden der westlichen Zivilisation nie ganz zu verlassen vermögen, da hier – und nur hier – jene Luft weht, in der er atmen und sein Werk dauern kann. Aber es ist die Macht, die unverstellte und brutale Macht, die auf das „welterobernde Künstlertum“ Manns eine beinahe erotische Faszination ausübt, und die ihn nach Osten lockt, in das „Neue,“ wie er es selbst genannt hat. Und der Nachwelt werden weniger die halben Bekenntnisse und halben Widerrufe Thomas Manns Erinnerung bleiben, als die Aufgabe des geistigen Standesunterschiedes, der freiwillige Selbstverzicht auf Maß und Wert, wie er aus den politischen Abenteuern des Schriftstellers spricht, und am Ende nicht nur aus diesen allein. In der Tat liegt die Größe und die Fragwürdigkeit dieses massiven Lebenswerkes in seiner Unentschiedenheit zwischen Literatur und Politik, und hat sich als solche tief in sein dichterisches Werk eingefressen. Gerade weil dieses Werk zutiefst zweideutig ist und unentschieden, vermag es durch seinen literarischen Wert allein dem Leser nicht sein und seines Schöpfers Gesetz aufzuzwängen.

Auf den letzten Seiten des *Doktor Faustus* hebt Adrian Leverkühn halb wahnsinnige Rechenschaft an: „ . . . daß die Kunst stockt und zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit . . . es heißt: Seid nüchtern und wachet! Das aber ist manches Sache nicht, sondern, statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazututun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk Lebensgrund und ein redlich Hinein-

passen bereiten, läuft wohl der Mensch hinter die Schul und bricht aus in höllischer Trunkenheit.“ Übersetzt aus dem fliegenden Pathos der Wahnsinns- und Abschiedsrede — die aber doch Leverkühns letztes Wort ist — besagt dies: die Kunst ist ans Ende gelangt, weil die Gesellschaft ans Ende gelangt ist, die sie zeugte und trug. Die Münchener Gesellschaftsszenen des Romans konnten doch wohl keinen anderen Sinn haben als den, zu zeigen, wie sich aus der versumpfenden Masse des deutschen Bürgertums das Haupt des Nationalsozialismus emporreckte, bereit, den Unrat einzusaugen, aus dem er selbst gekommen. Die Kunst dankt ab, sie hat abzudanken, um einer Neuordnung der menschlichen Gesellschaft willen, die das „schöne Werk“ erst wieder möglich und anständig wird erscheinen lassen. Es ist das Ende: zerbrochen die Abfolge der Tradition, verdrängt das Selbstbewußtsein des kulturellen Erbes, aufgelöst in eisiges Gelächter die Musik. Revolution der Gesellschaft auf den Trümmern der Zivilisation, — das ist, halb verborgen hinter der Maske von Leverkühns Sinnesverwirrung, das Testament des Deutschen, dieses „musikalischen Faust.“

Es ist leicht einzusehen, wie Thomas Mann an diesen Rand gelangt ist. Der *Doktor Faustus* ist ein Buch des Ekels, den der deutsche, der Richard-Wagner-Mensch sich selbst gegenüber empfindet. Was der Kampf um die „neue Ordnung“ der Gesellschaft dem Einzelnen bietet, ist Namenlosigkeit, Befreiung von jener Persönlichkeit, die für Goethe das „höchste Glück der Menschenkinder“ gebildet hat und die mit diesem *Doktor Faustus* zum Zerrbild und zur Teufelsfratze geworden war. Zugleich aber bietet dieser Kampf, mit der Dialektik jedes Kampfes zwischen Untergang und Sieg, die Chance neuer Machtergreifung, neuer Repräsentanz, dar. So geht denn am Ende Leverkühn zum Teufel, das deutsche Volk in sein Verderben, und das Bild des Menschen schlechthin taucht ein in das Zwielflicht eines ungewissen Übergangs.

Goethe hat Wagner nie völlig aus dem Bewußtsein Thomas Manns verdrängt. Sein Verhältnis zur Psychoanalyse war ein romantisches Abenteuer mit Tod und Teufel und keine Heilung von jener Krankheit, der „welterobernden Kunst,“ gewesen. In der Nachfolge Goethes schrieb Thomas Mann mit dem Doktor Faustus seine *Götterdämmerung*. Und wir könnten es dabei bewenden lassen und bei unserer Bewunderung für ein großartig schillerndes Geistgebäude, das sich selbst und die Zivilisation des europäischen Bürgertums solange widerspiegelt, bis es sich selbst aufhebt und zu Licht wird — oder auch zu Nichts —, wenn Thomas Mann nicht immer wieder aus der Sphäre des Geistes und des Spieles übergegriffen hätte in die Sphäre des Tages und seiner Forderung, der politischen Entscheidung. Zweimal, bis 1933 und während des zweiten Weltkriegs, hat Thomas Mann repräsentiert; als ein Repräsentant hat er unserer Stummheit die Zunge gelöst und ausgesprochen, was war. Zur Entscheidung hat er uns nicht gezwungen, und wo sie nötig wurde,



ließ er uns allein mit seinem Werk, das viele Antworten gibt und also keine.

Am Ende ist freilich zu fragen, ob Repräsentanz zu den Aufgaben der zeitgenössischen Epik gehöre. In *Die Entstehung des Doktor Faustus* hat Thomas Mann T. S. Eliots Frage „whether the novel had not out-lived its function since Flaubert and James, and whether Ulysses should not be considered an epic“ mit einer Wärme bejaht, als hätte er sein eigenes Anliegen damit bestätigt gefunden. Liegt aber nicht einer der wesentlichen Unterschiede zwischen dem Epos und dem Roman darin, daß dieser zu guten Stücken Repräsentanz ist, Repräsentanz seiner Leserschaft, also etwa des Bürgertums, während das Epos mit der Zwecklosigkeit und Unbekümmertheit eines Elementes daherkommt? Wenn aber die Epiker der Krise, wenn Kafka, Proust und Joyce in der Verschlungenheit und Selbstbezogenheit ihrer Werke an der Aufrichtung eines neuen Menschenbilds gearbeitet haben, an einer tiefenpsychologischen Mythographie des europäischen Menschen, war, was ihnen als Ziel erschien, eine durchleuchtete Monumentalgestalt, die eben nichts anderes vorstellen und repräsentieren konnte als sich selbst, den Menschen, nackt, wie er vor dem Auge des Arztes, nackt, wie er vor dem Auge des Schöpfers steht. Aber diesen dreien eignete eine Besessenheit der Arbeitsleistung, die sie jedem Anspruch der Gesellschaft gegenüber immun machte. Das Gesellschaftliche bleibt sichtbar in ihren Werken, als eine kryptoreligiöse Kategorie bei Kafka, als Prousts Snobbismus, als der dumpfe Widerstand, dem Joyce sein Werk abzwang. Sie waren kranke Mönche ihrer Arbeit, diese drei, und es fiel ihnen nicht bei, sich außerhalb ihrer Arbeit mit der Gesellschaft kämpferisch auf gleich und gleich zu stellen. Forderung des Tages war für sie die Forderung ihres Werkes, das sie verfolgten, wenn Kafka schweigend am Tisch der Prager Anarchisten saß, wenn Proust aus den Pariser Salons seine schöpferischen Fieber sog, wenn Joyce aus Dublin ins Exil ging, um Dublin, *auch* als ein soziales Phänomen, desto inniger in sein Werk zu fassen. Und während wir heute noch nicht ausmachen können, ob ihnen in ihren Büchern eine neue Wirklichkeit gelungen ist, so sehen wir doch, daß Kafka, Proust und Joyce sich mit manisch ungebrochener Ausschließlichkeit dieser einen, vielleicht unmöglichen, vielleicht aber doch mit der letzten Kraft eines an sich selbst leidenden Gewissens erreichbaren Aufgabe hingegeben haben.



## NOTES ON THE MODERN GERMAN THEATER

W. G. MARIGOLD  
*University of Virginia*

Any consideration of the German theater today must begin with a reminder of the heavy damage suffered during the war. Since the principal theaters, with a few exceptions, are centrally located, many of them were destroyed or seriously damaged by bombs. Even where this was not the case, as in many smaller cities, the loss or dispersal of personnel created a problem, the solution of which has not been easy. Further difficulties were caused by the destruction of scenery and costumes. This has meant that even when theaters again became available each play had to be completely restaged. Needless to say this has made it difficult to operate on the repertory system which normally prevailed in Germany before the war. In fact, during the first post-war years most theaters were obliged to present a maximum of some fifteen plays a year while building up, from virtually nothing, a complete repertory. However by 1950 this difficulty had been largely overcome and today most theaters are once again operating on the repertory system.

Today it can be said that the recovery is almost complete. Rebuilding has proceeded rapidly, and there are few, if any theaters without adequate accommodation, though some are still in temporary quarters. (In this connection it is of interest to note that in most cases theaters were able to resume performance with an interruption of no more than a few weeks.) Completely new theaters, equal to the best to be found anywhere, have been built in Berlin, Hannover, Frankfurt, Düsseldorf, Munich, and other cities.

More surprising is the fact that the level of performances today is well up to former standards. This is in part due to the fact that many excellent actors have left the theaters of the East Zone and have helped to fill the gaps caused by the war. Many of the famous actors and actresses of former years — Gustaf Gründgens, Werner Kraus, Gustav Waldau, Mathias Wiemann, Hellmuth Renar, Hermine Körner, and Anna Kersten for example — are still active, and there are many young actors of great talent who are as yet unknown outside Germany.

The foundation of German theatrical activity is the subsidized theater. In the various provincial capitals are the *Staatstheater*, supported by the *Landesregierung*. In addition one finds in almost every German city of forty thousand people or more, and occasionally in even smaller towns, a *Stadttheater*, which in small centers frequently presents opera and operetta three nights a week. Even the smallest of these theaters are well-equipped technically; revolving stages, for example, are standard equipment. The actors are, as a rule, students who begin their careers in smaller centers. The principal stress is laid on the ensemble, the star system as we know it being largely unknown, though excellent actors are by no

means rare. This system produces excellent results; one rarely sees a performance which falls below a high level of professional competence. The *Stadttheater* in Worms, a city of thirty-five thousand people, for example, gives performances that would gain critical approval anywhere, and the same can be said for the performances in many other small cities.

Private theaters are much less frequent; in southern Germany they are found only in Munich, Frankfurt, Stuttgart, and Cologne. They are sometimes aided by civic grants. They usually possess, like the subsidized theaters, a permanent ensemble and only occasionally engage guest stars. Since financial factors are more important they are rather more inclined to popular successes, sometimes popular American or English plays. On the other hand, the best of the private theaters operate under a repertory system not unlike that of the subsidized theaters, and moreover sometimes perform social or experimental plays which are avoided by the latter.

Any attempt to discuss German theater is complicated by the fact that there is no one city which can be regarded as the center of theatrical activity. I have chosen Munich as typical of the principal cultural centers; these include Hamburg, Berlin, Vienna, with Cologne, Stuttgart, Düsseldorf, and Hannover not far behind. For purposes of comparison we may note that the population of Munich is slightly less than one million.

I should like to speak at some length of the *Residenztheater*, the Bavarian *Staatsschauspiel*. This famous theater was completely destroyed by bombs in 1942-1943. Fortunately, the priceless Rococo interior had been dismantled; it is now hoped to reassemble it elsewhere in the *Residenz*. For economic reasons, it was decided to construct a modern theater on the old site, and in January 1951 the new building was opened. During the intervening years (1943-1951) the *Staatsschauspiel* used a temporary theater constructed in the audience chamber of the *Residenz* which is now being used for intimate performances of drama or opera.

The new *Residenztheater* has, of necessity, the same external dimensions as the old, but seats 1100 spectators (compared with 550 previously). It is claimed to be the best equipped stage in the world. The stage itself is sixty-five feet wide and eighty feet deep, and is provided with two revolving stages, the larger being fifty-six feet in diameter. In addition, twenty movable sections are available. To supplement normal stage lighting sections of the ceiling can be raised to provide lighting from almost any conceivable angle or distance. One particularly interesting point is that the frame dividing stage and auditorium can be partially or completely removed — entrances and exits are possible through the orchestra in conjunction with this arrangement. This type of staging has proved very successful in plays such as Giraudoux's *Elektra* and Schiller's *Braut von Messina*. Jürgen Fehling, perhaps the most famous of German producers, has shown a fondness for this type of production.

The second theater of note in Munich is the *Münchener Kammer-*

*spiele*, the civic theater, which was the only theater in the city to escape heavy damage. The house, which seats about eight hundred, is old and uncomfortable, but possesses excellent acoustics and a fine stage. When circumstances permit, there is some interchange of personnel between the *Kammerspiele* and the *Residenztheater*. The *Kammerspiele* has an enviable reputation for its productions of social plays.

The remaining theaters are similar to the small theaters of London and Paris. The best of them is the *Kleine Komödie am Max-II-Denkmal*, which features a group of actors who appeared in Berlin before the war. They are noted for their highly polished performances of contemporary plays, particularly English and American successes. Unlike the *Residenztheater* or the *Kammerspiele*, where no play is likely to appear more than six or seven times a month, the *Kleine Komödie* usually gives each play a run of three weeks or more. Two more small theaters reopened in 1951: *Die kleine Freiheit* and the *Bürgertheater*, both specializing in literary or political satire; literary revues such as Kästner's *Achtung Kurve* have been widely acclaimed.

Mention must be made also of the *Ateliertheater*, a small arena-type stage with accommodation for about one hundred and fifty spectators. Operated on a co-operative basis by a group of young actors, it has presented an unusual number of contemporary plays, both German and non-German, and in addition has been successful with adaptations of Greek plays and medieval mysteries.

The *Volkstheater*, at present using the *Silberner Saal* of the *Deutsches Theater*, is a chapter by itself. Its repertory consists of Austrian and Bavarian plays, presented in dialect, with occasional excursions into other fields, such as a surprisingly good performance of *Faust I*. The following plays are typical of the normal repertory of the *Volkstheater*: Thoma's *Alter Feinschmecker*, *Moral*, *Die kleinen Verwandten*; Nestroy's *Geliebter Lump*, *Mädel aus der Vorstadt*; Anzengruber's *Der ledige Hof*; and plays by Bielen, Lutz, Stemplinger, and others. Occasionally the *Volkstheater* also presents operettas, thus invading the field occupied by the *Deutsches Theater*, which specializes in musical revues, and the *Staatsoperette*. The *Staatsoper* in the *Prinzregententheater* completes the list of theaters.

When we turn to a consideration of the repertory, we are struck by several things. As the North American reader considers the list of performances he is impressed at once by the number of plays performed. In this connection one must remember that all these theaters operate seven nights a week for at least eleven months of the year. On closer examination we are surprised to note that in the list which follows this article there are only four contemporary German plays: Heinrich Mann's *Professor Unrath* (adapted by Ebermayer); Lippl's perennial favorite *Die Pfingstorgel*; Brecht's *Mutter Courage*; and Zuckmayer's *Gesang im Feuerofen*. An examination of the repertory in other German cities only



confirms this paucity of native material; we can add only Zuckmayer's *Hauptmann von Köpenick* (Würzburg) and two somewhat older plays, Hofmannsthal's *Das Salzburger große Welttheater* (Würzburg) and Wedekind's *Liebestrank* (Nürnberg). We may add also those plays of Brecht which are more frequently performed in the East Zone. It is true that the representation of modern German plays is somewhat better if we examine the repertory of the years preceding the opening of the new *Residenztheater*. In those years the Bavarian *Staatsschauspiel* performed Spallart's *Tintenspritzer*; Hauptmann's *Und Pippa tanzt*, *Elga*; Mell's *Ein altes deutsches Weihnachtsspiel*; Kaiser's *Der Soldat Tanaka*; Vogel's *Anno Domini nach der Pest*; Rehberg's *Heinrich VII*; Hochwälder's *Das heilige Experiment* and *Der öffentliche Anklager* among others; but none of these plays, with the exception of those by the older established playwrights, seems likely to hold a place in the repertory. The relative absence of contemporary German plays is the more noticeable when contrasted with the frequent performances of other contemporary works; in addition to those listed below we may mention, among many others, Giraudoux's *Die Irre von Chaillot* (Hamburg), Shaw's *Der Arzt am Scheideweg* (Köln), O'Neill's *Trauer muß Elektra tragen* (Würzburg), and Miller's *Tod eines Handlungsreisenden* (Worms).

The repertory is well balanced between classical and modern. We may note that our list shows far less Shakespeare than one would expect and also indicates a remarkable interest in Lessing. This last is true of the German theater as a whole. When considering the repertory it is necessary to remember that each play presented had to be presented from scratch. Everything from the old theater was lost and the sets used in the temporary theater cannot be used on the much larger stage of the new building. In effect, then, our list shows what has been accomplished since 1951.

In conclusion we may say that the German theater has recovered almost completely from the effects of the war and that it is fully worthy of the great tradition which it enjoys. However, while the repertory shows an admirable catholicity of taste, it is to be hoped that a vigorous revival of modern German drama will develop, since without a vigorous contemporary native drama it would be difficult, if not impossible, to maintain this tradition.

The following list is based on the repertory of the three principal Munich theaters over a period of approximately twelve months. It makes no claim to completeness.

#### *Residenztheater*

Nestroy	Theatergeschichten
Georges Bernanos	Die begnadete Angst
Alois Lippl	Die Pfingstorgel
Marcel Pagnol	Das große ABC (Topaze)

Lessing	Emilia Galotti
Schiller	Nathan der Weise
	Die Braut von Messina
	Fiesco
Goethe	Egmont
	Iphigenie
Kleist	Amphitryon
Grillparzer	Medea
	Weh dem, der lügt
Raimund	Der Verschwender
Tieck	Der Blaubart
Zuckmayer	Gesang im Feuerofen
Lorca	Doña Rosita
Shaw	Candida
Giraudoux	Elektra
Ibsen	Nora
Tschechov	Die drei Schwestern
Shakespeare	Was ihr wollt
Alejandro Casona	Die Frau im Morgengrauen
Miller	Alle meine Söhne

#### *Kammerspiele*

Lessing	Minna von Barnhelm
Büchner	Dantons Tod
Nestroy	Häuptling Abendwind
Molière	Der eingebildete Kranke
Fry	Die Dame gehört nicht ins Feuer
Williams	Endstation Sehnsucht
Eliot	Die Cocktail Party
Odets	Das große Messer
Brecht	Mutter Courage und ihre Kinder

In addition, several plays were presented by guest-ensembles, notably the Wiener Burgtheater, while others such as *Intermezzo* and *Die Erbin* failed to hold a place in the repertory for the whole season.

#### *Kleine Komödie am Max-II-Denkmal*

Shaw	Pygmalion
H. Mann	Professor Unrath (adapted for the stage by Erich Ebermayer)
Eliot	Mord im Dom
Druten	Geliebte Hexe

It will be seen that in the period concerned this theater presented only four plays, all of which enjoyed extended runs. Previously such plays as *Der Fall Winslow* and *The Little Foxes* had been very successful.



## HOFMANNSTHALS GEDICHTE FÜR SCHAUSPIELER

HILDE D. COHN  
Swarthmore College

Die Gedichte, von denen hier die Rede sein soll, stammen aus den Jahren 1898, 1899 und 1910 und sind in dieser Reihenfolge dem Andenken der Schauspieler Friedrich Mitterwurzer, Hermann Müller und Josef Kainz gewidmet. Der Tod der Schauspieler gab den Anlaß zu den Gedichten, die Trauer um jäh beendetes Künstlertum und dies Künstlertum selbst sind ihr Gegenstand.<sup>1</sup>

Die Entstehungsdaten der Gedichte sind ein Schlüssel zu ihrem Wesen, das sich von der Lyrik der vorangehenden Jahre deutlich unterscheidet. War diese ein visionärer Abglanz traumhafter Erlebnisse und Erkenntnisse, so sind die Schauspielergedichte Rückblicke auf tatsächliche Ereignisse, die der dichterischen Schau zugrunde liegen. Sprach der Dichter in den zeitlich früheren Gedichten von einer ins Dämmerlicht seiner Traumlandschaft eingehüllten Bühne, unbekümmert, ob seine Stimme das Ohr irgendeines Lebewesens erreiche, so spricht er in diesen Trauerreden von der konkreten Bühne eines Theaterhauses, jeden Augenblick einer Zuhörerschaft bewußt, mit der er sich durch die Magie seiner Rede zu gemeinsamer Feier verbinden will. So ist es nicht verwunderlich, daß diese Gedichte „menschlicher“ sind in dem, was sie zu sagen haben und wie sie es sagen. Der Zugang zu ihnen ist mühelos und breit: vom „wirklichen Leben“, das in diese Verse eingeht, um Chronik und Denkmal zu werden; vom Drama, vom Theater, vom Menschenkörper und seiner lebenspendenden Fülle – von all dem führen offene Türen in diese Lyrik. Was aber vor allem und immer den Weg ins Kunstwerk vertrauensvoll ebnet: das sich direkt mitteilende Ich des Dichters, auch dies ist hier unmittelbar gegenwärtig und bedeutet – chronologisch gesehen vielleicht zum ersten Mal in Hofmannsthal's Dichtung – das biographisch authentische Ich des Dichters in einer menschlich zuverlässigen Weise, die jede Befürchtung ausschließt, das hier Gesagte könnte sich zurücknehmen oder traumhaft entgleiten.

Die Entstehungsdaten der beiden ersten Gedichte bezeichnen die Periode des Übergangs vom lyrischen Frühwerk und den *Kleinen Dramen* zum großen Drama und großen Theater, das dritte Gedicht liegt am Ende dieses Weges, ein Jahr vor dem *Rosenkavalier* und dem *Jedermann*. Die Gedichte sind ein Teil dieses Weges und ein Zeichen für die Richtung, die Hofmannsthal's Werk von nun an nimmt, nämlich ins Leben, in die Tat und in den Dienst in dem Sinne, wie Hofmannsthal diese Begriffe verstanden haben will.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen* (Stockholm, 1946), 41-48. Die Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich auf diesen Band.

<sup>2</sup> Vgl. Walter Brecht, „Hugo von Hofmannsthal's ‚Ad me ipsum‘ und seine Bedeutung“, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (Frankfurt am Main, 1930).

Eine solche Tat und ein so verstandener Dienst ist die rühmende Klage, die den inneren Anlaß, das Motiv dieser Gedichtgruppe darstellt. (Dieses Motiv ist bei Hofmannsthal keineswegs vereinzelt; Nachrufe in Prosa sind zahlreich und datieren aus jeder Periode seines Lebens. Als dichterische Beispiele aus der zeitlichen Nachbarschaft unserer Gedichte sind zu nennen: *Der Tod des Tizian*, „Zu einer Totenfeier für Arnold Böcklin,“ und vom Mythos her die *Alkestis*.) In der rühmenden Klage treffen eine alte poetische Tradition – ich erinnere an Walthers Klage um Reinmar – und eine Tendenz der neueren Zeit zusammen. Es vereinigen sich in diesem Akt die representative Würde des Dichters und die ihm eigens gestellte Aufgabe der Vergeistigung. Kraft seiner Würde und seines Ansehens begründet und bewahrt er den Ruhm in der Zeit; kraft seines Geistes und der Magie seines Wortes überwindet er Zeit und Tod und verleiht der Gestalt des berühmten Toten Dauer im Reich des Geistes.

Diese doppelte Funktion des Dichters, wie sie in diesem Motiv zum Ausdruck kommt, ist charakteristisch für die Wende, die sich in Hofmannsthals Werk gerade in dieser Epoche vollzieht und die sich in den Trauerreden darin offenbart, daß das persönliche Bedürfnis zu klagen und zu rühmen sich kleidet in eine Zeremonie und in eine Tradition.<sup>3</sup> Das Ergebnis ist die Wiederbelebung – nicht die Imitation – der alten literarischen Gattung des Gelegenheitsgedichts. Aber nicht nur in den Trauerreden vollzieht sich ja bekanntlich eine solche literarische Erneuerung. Von der Jahrhundertwende an gilt ein großer Teil des Hofmannsthalschen Schaffens der schöpferischen Bearbeitung traditioneller Stoffe und ihrer Interpretation im Sinne seiner Zeit und seiner eigenen Lebensschau. Es ist dies *sein* Weg aus der Krise.<sup>4</sup>

Ein weiterer innerer Anlaß der Gedichte leitet sich ab aus dem tiefen Reiz, den die Existenzform des Schauspielers für Hofmannsthal hatte. Sie wird ihm zum Sinnbild seines höchsten Lebensgesetzes: Verwandlung. „Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln.“<sup>5</sup> Die ständige Bereitschaft zur Verwandlung führt in der Schauspielerexistenz zur Anonymität der Maske. Auch sie mag für Hofmannsthal von erlösender Anziehung gewesen sein, denn der Drang

<sup>3</sup> Auch das frühe Werk entbehrt nicht völlig der Zeremonie. Ich denke vor allem an die Prologe zu den Einaktern. Aber erst im mittleren und späteren Werk spielt die Zeremonie eine hervorragende Rolle als Musik, als Allegorie, als festlicher Schauplatz.

<sup>4</sup> Hofmannsthals dichterische Nachschöpfungen entstammen allerdings noch einer anderen geistigen Wurzel, seiner „integrierenden Phantasie.“ Vgl. Ernst Robert Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Bern, 1950), 185: „Für Hofmannsthal wie für seinen magischen Bruder Novalis war es eine grundlegende Einsicht, daß alle geformten Gehalte des Geistes ihrerseits wieder Stoff für eine Gestaltung werden können.“

<sup>5</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Prosa* III (Frankfurt am Main, 1952), 138 ff.



zur unpersönlichen, Ich-versteckenden Aussage ist eine individuelle Besonderheit dieses Dichters, die sich überall in seinem Werk beobachten läßt und die man von der Sprachanalyse her in dem so häufigen Mantelsymbol, von der psychologischen Analyse her in der Ich-Verschweigung erkennen kann, wie dies von Hermann Broch in seinem bedeutenden Aufsatz getan worden ist.<sup>6</sup>

Hofmannsthals Verzauberung durch den Schauspieler mag, unter anderem, das staunende Erkennen seiner eigenen Natur gezeitigt haben. Wenn er in den Schauspielergedichten die Frage stellt: „Wer aber war er, und wer war er nicht?“ und sie — durchaus folgerichtig — nicht anders als in Bilderreihen beantwortet, so erinnert dies an das Wegziehen eines Vorhangs vor dem Spiegel, in dem der Betrachter nichts wahrnehmen will als Chiffren eines Rätsels.

Es ist an dieser Stelle daran zu erinnern, daß die zwei anderen poetischen Gedenkfeiern den Malern Tizian und Böcklin gewidmet sind. Das ist natürlich kein Zufall, denn von allen nachbarlichen Künsten liegt die Malerei Hofmannsthal am nächsten. Ja, die visuell-malerische Erlebnisform entspricht dem Gesetz seiner schöpferischen Weltanschauung. Auch die Malerei ist eine „verschwiegene“ Kunst; auch sie geht wie die Kunst des Mimen von einem gegebenen Objekt aus, das an sich noch keinen Bekenntniswert hat und als „Mantel“ dienen kann. Bedenkt man die Tatsache, wie oft ein schon geformter dichterischer Stoff für Hofmannsthal zur Brücke in die eigene Produktion wurde, so begreift man sein nahes Verhältnis zu den beiden Künsten, deren einmalig schöpferischer Gehalt erst „hinter“ dem Stoff, in seiner Bearbeitung, seiner Form zu fassen ist: im Vortrag, in den Tönen und Akzenten. Einem Genius, dem nicht das persönliche Bekenntnis, sondern die geformte Welt zum erregenden Moment des eigenen Schaffens wird, — „draußen sind wir zu finden, draußen“ — ist der Maler und sein Werk der adäquate, der „gegebene“ Stoff.<sup>7</sup>

Wenn sich andererseits in unseren Gedichten, wie oben erwähnt, das Ich des Dichters selbstbekenntend ausspricht, so hat das auch seinen guten Grund. Hermann Broch hat bemerkt, daß die Ich-Verschweigung in einem Bezirk des Hofmannsthalschen Werkes zum Ich-Bekenntnis umschlägt, nämlich in den Essays, und zwar vor allem in denen, die die Kulturlandschaft Österreich behandeln. Den *Turm* beiseite gelassen, gelange Hofmannsthal bloß außerdichterisch zur Bekenntnisdichtung. Und warum dort?

<sup>6</sup> Hermann Broch, „Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften,“ *Die Neue Rundschau*, II (1951), 1 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Hermann Broch, a. a. O., 12: „Wenn Musik in letzter Größe, etwa bei Bach, sich als tiefstes Selbstbekenntnis auffassen läßt, so ist Malerei äußerste Objekterkenntnis.“ Ein Beispiel für viele aus dem *Tod des Tizian*: „Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal! / Rief alles Lebende, das ihn ersehnte / Und seinem Blick sich stumm entgegengedehnte.“ Für die geradezu erlösende Funktion der Malerei vgl. Hofmannsthals Essay: „Die Briefe des Zurückgekehrten,“ *Prosa* II, 321 ff.

Broch erklärt dies folgendermaßen: „ . . . tiefversponnen in die österreichische Kultur, ihr mit allen Poren geöffnet, an ihr mitschaffend . . . erlebte Hofmannsthal unaufhörlich die *Anonymität der kulturformenden* Kräfte, die Anonymität des Volksliedes, die Anonymität der bäuerlichen Holzschnitzer, die Anonymität der vielen Baumeister, die bei der Gestaltung des Landschaftsbildes mitbestimmend gewesen waren, und je mehr er sich in solches Werden hineindachte, desto mehr erscien ihm die Kulturentfaltung als ein Naturvorgang.“ Und weiter: „ . . . des Menschen Wirklichkeit liegt im Anonymen, und was immer er schafft, es wird erst dann wirklich, wenn er, gleich den Bauernkünstlern, in die Anonymität hinabgetaucht ist, heimgekehrt ins Natürliche, alles Homunkoloide von sich abstreifend und seinen Schatten wiederfindend. Indem Hofmannsthal fast sein ganzes außerdichterisches Werk mehr oder minder akzentuiert in den Dienst des ihn unablässig begleitenden Heimatgefühls stellte, wurde es ihm Bekenntnis.“<sup>8</sup>

Es will mir scheinen, daß mit dieser Erklärung der Dichter Hermann Broch das Geheimnis „Hofmannsthal,“ ohne es zu zerstören, von den künstlichen Schatten befreit hat, mit denen unsere Buchweisheit es verdunkelt hatte. Setzen wir doch nur für den Ausdruck „die Anonymität der kulturformenden Kräfte“ die Gestalt des Gärtners aus Hofmannsthals Dichtung, die alle Insignien ihres Schöpfers trägt und einer Selbstidentifikation gleichkommt, oder vergegenwärtigen wir uns den tatsächlichen Offenbarungscharakter der zahllosen Wanderungen durch Stadt und Land, die zum unzerstörbaren Bestand deutscher Prosadichtung geworden sind, so bedarf es keiner nochmaligen Erklärung dafür, daß Hofmannsthals persönlichste Aussage hervorgerufen wird, wenn irgend ihn das anonyme Kultur- und Heimateerlebnis berührt, sei es als direkter Anlaß oder als Bewußtseinswelle, die ihn in fernere Bezirke entläßt.

Da auch die Trauerreden aus mancherlei Gründen, vor allem durch die representative Würde des Dichter-Redners in das Feld der heimatischen Kulturkräfte gehören, so bedeutet die in ihnen stattfindende Ich-Aussage noch etwas mehr als rein biographisch-historische Erinnerung. Thematisch und psychologisch gesehen, weniger durch ihren Wortlaut als durch ihren Stimmungsgehalt sind diese Gedichte mit der außerdichterischen Bekenntnisprosa verwandt. Um einen Lieblingsausdruck Hofmannsthals zu gebrauchen: sie gehören zur Freundschaft: „mit diesem Wort nennt das Volk ja die Verwandtschaft, wie sie sich zu feierlicher Gelegenheit, Geburt und Tod, in einem Hause zusammenfindet“ (*Prosa* III, 112). Die Ich-Aussage der Trauerreden entstammt einer ähnlichen Schicht wie die der Essays. Denn besingt der Dichter nicht auch hier ein Stück erlebte Heimat? Ist nicht auch das Theater – und besonders in Wien – eine Kulturlandschaft und das „Werk“ des Schau-

<sup>8</sup> A. a. O., 27-28

spielers, Natur und Kunst innig vermählend, dem anonymen Werk der Volksliedsänger, Kirchenbauer und Holzschnitzer zu vergleichen?

\* \* \* \* \*

Die Konzeption des Dichter-Redners, der von der Bühne aus die Gestalten der großen Toten beschwört,

Hier trat er her, auf eben diesen Fleck,  
Wo ich jetzt steh . . .

der *spiritus loci* des Theaterhauses und die wiederholt angeredete Zuhörerschaft, all dies schafft den festlichen Ton des Gelegenheitsgedichts. Hoheit königlichen Tuns schwebt dem Dichter bei der Erfüllung seines Amtes vor Augen. Um königlichen Anstand bittet er, um dazustehn mit seiner Klage:

Dann wahrlich wäre diese Stunde groß  
Und Glanz und Königtum auf mir, und mehr  
Als Trauer: denn dem Tun der Könige  
Ist Herrlichkeit und Jubel beigemengt,  
Auch wo sie klagen und ein Totenfest begehn (I, 46).

Königliches Tun bedeutet für Hofmannsthal nicht nur Hoheit der Seele und adlige Haltung, es bedeutet auch Sichtbarkeit vorbildlichen Lebens.<sup>9</sup> Und so sind auch die Trauerreden nicht geheime Feste einer Einzelseele, sondern Gemeinschaftsfeiern, in denen der Dichter seine Stimme erhebt, nicht so sehr um Gefühle auszusprechen, als um sie zu erwecken und zu vermitteln.

Nichts, so scheint mir, kann den öffentlichen Charakter dieser Gedächtnisfeiern deutlicher machen als der Hinweis auf zwei andere dichterische Totenfeiern, die ganz verschiedene Anlässe und Ziele haben; ich denke an Goethes Gedicht auf Miedings Tod und an Rilkes Requiemgedichte. Goethe steht in jedem Sinne außerhalb und in nur geistiger Hörweite zu seinen Zuhörern, wenn er ausruft: „Welch ein Getümmel füllt Thaliens Haus?“ Goethe erzählt Theaterleben und Theatermühen, steigt im Erzählen höher und höher und betrachtet aus dieser Perspektive Weimar und das Leben überhaupt. Während Goethe den immer tätigen Mieding in einer geschäftigen Welt darstellt, zieht sich Rilke mit seinen Toten in die innerste Zelle seines Hauses zurück und hält Zwiesprache mit ihnen. Auch Rilkes Gedichte sind wie die Hofmannsthals Beschwörungen, aber sie finden statt auf der intimsten Bühne des Herzens. „Mir zur Feier“ – der Titel früher Rilkescher Gedichte – paßte auch auf das *Requiem* im Hinblick auf den inneren Anlaß, und dieser Titel zeigt, als Gegenbild, die grundsätzliche Verschiedenheit von Hofmannsthals Gedächtnisfeiern.

Innerhalb der Theateratmosphäre, die in die Gedichte eingegangen ist, bildet die Kunst des Mimen, das Wunder der Verwandlung, den

<sup>9</sup> Vgl. Admet in *Alkestis*: „Ward meine Art so ganz unköniglich, / Daß ich den fortscheuch, den ich ehren soll?“ Und ebenda: „Mir ist auferlegt, / So königlich zu sein, daß ich darüber / Vergessen könne all mein eignes Leid!“

eigentlichen Kern dieser Verse. Verwandlung ist hier alles; in ihrem Feuer werden die vom Dichter geschaffenen Figuren zu Menschen mit Zauberkraften, die ihrerseits mit der Zuhörerschaft ihr verwandelndes Spiel treiben. So steht der Schauspieler im sichtbaren Schnittpunkt zweier Verwandlungsprozesse: dem vom Dichtwerk in die Rolle und von der Leben gewordenen Rolle in die schöpferische Aufnahme. Denn der wahre Zuschauer erlebt das Schauspiel wie ein verwandelndes Bad. Wollte man diese Kette von Verwandlungen durch ein entsprechendes Gleichnis außerhalb der Theaterwelt verdeutlichen, so fände man dies in den Bildern und Erfahrungen, die wir in einem nicht nur historisch begrenzenden Sinn barock nennen. Hier wie dort handelt es sich um einen progressiven Weg der Verwandlungen, deren Ende gelöst ist vom stofflichen, transzendent, nicht mehr rational faßbar. Es ist das Erlebnis des Weges *als* Verwandlung, es ist der Vorgang, durch den Representation sich gleichsam an den Rändern auflöst und in Verklärung übergeht. Vom Standpunkt des Teilnehmers handelt es sich dabei um ein magisches Ergriffen- und Geführtwerden, sei es im weltlichen Aufzug oder im Kirchenschiff oder in der Prozession, sei es gegenüber dem sich scheinbar öffnenden Deckengemälde oder gegenüber dem verzückten Blick eines Heiligen — es läuft auf das hinaus, was der Dichter in diesen Worten ausdrückt:

Mit Augen wie die Kinder saßen wir  
Und sahn an ihm hinauf wie an den Hängen  
Von einem großen Berg . . .

.....  
Denn in ihm war etwas, das viele Türen  
Aufschloß und viele Räume überflog . . . (I, 43).

Der Idee der Verwandlung entspricht die Bilderfolge, die in den Trauerreden gleich einem Aufzug mächtiger Gestalten feierlich vorbeizieht. Das letzte Bild, in dem der Dichter den enteelten Geist des Boten aller Boten — Josef Kainz — übermittelt, ist charakteristischerweise der irdischen Sichtbarkeit entrückt und in den Einbruch eines überirdischen Lichtes gestellt in der Form des dem Barock so unentbehrlichen Spiegels. Der Geist des Toten aber wird als Bote und Träger dieses überirdischen Lichtes erkannt. Wie nahe ist das Bild der Barockkunst, deren Gegenstände so oft eben dies sind: Bote und Träger des Schwebend-Unzerstörbaren:

Du bist empor, und wo mein Auge dich  
Nicht sieht, dort kreisest du, dem Sperber gleich,  
Dem Unzerstörbaren, und hältst in Fängen  
Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft,  
Weißer als das Licht der Sterne: dieses Lichtes  
Bote und Träger bist du immerdar,  
Und als des Schwebend-Unzerstörbaren  
Gedenken wir des Geistes, der du bist (I, 48).



Was den Inhalt der Gedichte betrifft, so verbindet jedes einzelne die Trauer um den Toten mit der Besonderheit seiner Kunst und seines Wesens. Nur in das Gedicht für Hermann Müller wird ein Stück Biographie hineingenommen. Die Bedrohung des Künstlers, der sein Reich, „die erstorbne Zauberhöhle“ verlassend, sich auf der „schrecklichen Bühne Wirklichkeit“ sieht, vor der „kein Vorhang je mitleidig niedersinkt“, wird als das Los der „zarten Seelen“ in wenigen Zeilen ebenso bewegend dargestellt wie in den Künstlernovellen der zeitgenössischen Literatur. Verstrickt ist der Künstler in ein „unerbittlich Spiel“, in dem alle gegen ihn sind und von dem er sich schließlich befreit, das gequälte Auge voll Traum und Ahnung, indem er das Leben abwirft gleich einem schweren Mantel. Auch die beiden anderen Gedichte verschweigen das Fremdsein des Künstlers unter den Menschen nicht:

(Er) sah auf uns, die wir in Häusern wohnen,  
Mit jenem undurchdringlich fremden Blick  
Des Salamanders, der im Feuer wohnt (I, 42).

Und:

Dein Bleiben unter uns war ein Verschmähen (I, 48).

Während das Gedicht für Kainz durch seine vielen schmerzbetonten Ausrufe dem Charakter der Ode nahekommt und die Klage des Dichters am persönlichsten übermittelt, ist das Gedicht für Mitterwurzer – wohl das allgemein bekannteste – dem Theater am engsten verknüpft. Hier holt der Dichter bestimmte szenische Bilder aus der Erinnerung hervor, reiht sie als riesige Momentaufnahmen der großen Rollen nebeneinander und stellt so den Schauspieler als bewegten Körper und agierenden Zauberer noch einmal in das Rampenlicht der Bühne.<sup>10</sup> Und auch hier wieder klammert das Gedicht den exponierten auf der Bühne zusammen mit der Zuhörerschaft, die ihn trägt. Der dort Jago ist, oder Caliban, oder ein Narr oder ein Träumer, der hat Jagos Verrat, Calibans Blick, der Narren Spielerei und das Gesicht des Träumers aus den geheimsten Fächern derjenigen geholt, die lauschend vor ihm sitzen und die mit dem Stolz und Schrecken des bestohlenen Besitzers ihr Eigentum erkennen und erschauern ob der Ehre und Prominenz, die ihm zuteil geworden ist. In Jago und Caliban atmet dieser und jener, ich und du. Die Tücher und Lappen unserer Seele sind des Mimen Kleid und Kostüm. So sagt es der Dichter:

Um die Hüfte trug er wie bunte Muscheln aufgereiht  
Die Wahrheit und die Lüge von uns allen (I, 43).

Die Sprache, deren sich das Gedicht bedient und bedienen muß, wo es Schauspiel und Handlung ist, ist die Sprache konkreter Aussage – nicht wie in den früheren Hofmannsthalschen Gedichten Farbenschmelz und

<sup>10</sup> Martin Sommerfeld, *George, Hofmannsthal, Rilke* (New York, 1938), 71: „It is rather significant that, although Mitterwurzer won his fame for his realistic, psychological portraits, Hofmannsthal's poem celebrates his power of transfiguration, fancifully combining the most diversified: an impressionistic reinterpretation of Mitterwurzer's theatrical work.“

Melodie. Es ist die Sprache der körperlichen Bewegung: er kroch, er sprang, er hieb . . . Und als ob das Vokabular der menschlichen Bewegung nicht ausreichte, wird die physische Gestalt des mächtigen Zauberers hingebaut aus den kosmischen Elementen selber: Feuer, Wasser, Erde: „Sein Leib war glühend . . . wie Kohle glühend . . . er war der Wald, er war das ganze Land . . . in seinem Mund war eine Bucht, drin brandete das Meer“ (I, 43).

Auch die schnell aufeinanderfolgenden, vorwiegend starken Verbformen unterstreichen die mannigfaltigen Aktionen des Zauberers, der sich um und um schafft; da aber, wo es sich um die körperliche Schwere und Wucht des Leibes handelt, der „Glied für Glied beladen war mit ungebornem Leben,“ da wird immer wieder in einer lang ausgehaltenen Note das zuständige „er war“ angeschlagen – nach dem schnellen Bilderwechsel ein Signal der Pause und Besinnung.

Wo diese Sprache Bilder schafft, entstehen häufig solche, die sich dem Stil der Barockkunst anpassen. Da ist der zuckende Blitz und sein Widerschein, der faltige Zauberschleier, die Perspektive der vielen Räume und das Spiegelbild in einem tiefen Wasser; ja sogar die eigentlichsten Barockornamente, Spiegel, Muschel und Tritonshorn werden genannt.

\* \* \* \* \*

Wie und in welcher Maske tritt in diesen Totenfeiern der Gegenspieler der großen Verwandler, der Tod, auf?

In dem ersten Gedicht erscheint er, nachdem die ungeheure Kraft des proteischen Menschenleibes zum letzten Mal zusammengefaßt wird in der Zeile: „Gewalt des Lebens, diese war in ihm.“ Dies ist zugleich Höhepunkt und Stichwort für den Gegenspieler, denn nun geht es in antithetischer Umkehrung so weiter:

Und über ihn bekam der Tod Gewalt,  
Blies aus die Augen . . .  
Erwürgte in der Kehle tausend Stimmen  
Und tötete den Leib . . . (I, 43).

Auch der Tod also handelt nach menschlichen Vorstellungen, nur daß er der Stärkere ist und daß sein Auftritt auf der Bühne das Abtreten des Spielers, das Ende einer Lebensrolle bedeutet. Dieser zupackende, würgende Tod ist nicht der Gott der Seele, nicht der Gott des Rausches, dessen Nähe bereits in den erhöhten Stunden des Lebens fühlbar war; nicht der Tod, der sich mit Musik bei Claudio einstellte. Zwar ist auch der Tod der Trauerreden eine immer gegenwärtige Macht, aber nicht als Hauch um die reifen Dinge sondern als Warner und Würger, als einer, mit dem man nicht spielt. Er ist der Sensenmann, der christliche Tod.

Der Vorgang des Sterbens selbst wird – ich denke hier an das Kainzgedicht – mit einem Ausdruck größter Schlichtheit gegeben, der charakteristischerweise wieder ein Ausdruck der Bewegung ist; er un-

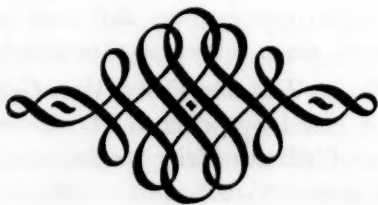
terstreicht die unverwischbare Grenze zwischen dem Hier und Dort: „Er ist an uns vorüber.“ Ein paar Zeilen weiter kehrt derselbe Gedanke wieder in dem Bilde eines mächtigen Naturschauspiels: „Er fiel dahin . . . grausam und prangend gleich dem Wassersturz.“ In beiden Fällen übersetzt der Dichter den Eingriff des Todes und die Endgültigkeit seiner Handlung in körperliche Entfernung, in Raum – in *den* Raum, der sich, unbeschreitbar, zwischen dem Hier und dem Dort auftut. Wie der Mensch den fallenden Wassern nicht folgen kann, so auch nicht dem Tode. Nur mit dem Gefühl und dem Blick kann der Bleibende dem folgen, der dahinfiel. Es ist die Situation des Admet, der der entfernten Alkestis nachblickt, und wie Admet, anders als Orpheus, nicht selbst ins Todesreich eindringt, so gehen überhaupt Hofmannsthals Gestalten – mit ganz wenigen Ausnahmen – weder dem Tode nach, noch ihm entgegen, sondern werden vom Tod geholt. Aus einer solchen Auffassung und Darstellung spricht nicht Todeserotik sondern Lebensliebe, ja es spricht sich hier letzten Endes ein Einverständnis aus mit der souveränen Herrschaft außermenschlichen Gewalten. Weil es in Hofmannsthals Werk keine Vermischung gibt zwischen beiden Reichen, keine Verzückung am Tod, sondern nur die harte Grenze, so gibt es bei ihm auch keine Totenzimmerszenen wie etwa in dem gleichzeitigen Werk von Thomas Mann und Schnitzler. In dem frühen Einakter *Der weiße Fächer* belehrt die lebenskluge Großmutter den jungen Witwer am Grabe seiner Frau, daß er unrecht tue, sein Leben hier, an der Stätte des Todes zu verbringen, und der junge Witwer gibt diese Lehre weiter an seine ebenfalls verwitwete junge Verwandte, worauf beide den Friedhof verlassen, um sich wieder dem Leben zu verbinden. Auch der lebensmüde Elis Fröbom darf nur eine kurze Weile in einem Zwischenreich verweilen und muß, da er sich trotz der Geliebten herausseht aus der menschlichen Gesellschaft und hinunter zu einem außermenschlichen Wesen, das eine hergeben für das andere. Auch er muß die nicht aufhebbare Grenze überschreiten und für immer hinuntergehen ins Innere des Berges im Gegensatz zu dem gelehrigen Abenteuerer auf dem Berge, Hans Castorp, der beinahe der Versuchung unterliegt, dies, sein hiesiges Dasein zu einem ständigen Rendezvous zwischen Leben und Tod zu machen, bis ihn ein Naturereignis und die Gefährdung des eigenen Lebens dahin unterweisen, daß man zwischen Hüben und Drüben nicht ungestraft einen munteren Grenzverkehr einrichten kann.

Es gibt eine Stelle im *Tod des Tizian*, dem Gedicht, das, wie schon erwähnt, ähnlich den hier besprochenen ein großes schaffendes Leben zum Gegenstand einer Gedächtnisfeier macht, wo der sterbende Tizian „mit Ruhe viel von seinem Grab“ spricht, das er sich am Rande des Meeres wünscht, „wo dichtverschlungen viele Pflanzen stehen / gedankenlos im Werden und Vergehen.“ Abschließend heißt es da: „Er will im Unbewußten unter sinken,“ im außermenschlichen Reich der Pflanzen, so wie sich Elis Fröbom den funkelnden Steinen im Erdinnern zuge-

sell. Dieser Uferrand für Tizians Grab ist nicht sehr anders gezeichnet als der Flußrand, an dem sich der kleine Herr Friedemann, zu einem einzigen großen Herzweh verkrampft, auch er besiegt von dem „unerbittlichen Spiel,“ in dem alles gegen ihn ist, aus dem Leben fallen läßt. Was er angesichts des Todes sieht, sind auch Blumen, „die da standen, wo sie erblüht waren, um zu welken und zu vergehen,“ aber dann mischt sich in den Scheideblick des Besiegten eine berauschende menschliche Einsicht, die das, was ihm widerfahren ist und was rings in der Natur vorgeht, mit menschlichen Begriffen benennen und verknüpfen kann:

(Er) sah, wie alles, alles, mit dieser stummen Ergebenheit dem Dasein sich beugte, — und es überkam ihn auf einmal die Empfindung von Freundschaft und Einverständnis mit der Notwendigkeit, die eine Art Überlegenheit über das Schicksal zu geben vermag.

Von keiner der Hofmannsthalschen Gestalten und in keiner der drei Trauerreden wird man dies Gefühl der Überlegenheit über das Schicksal ausgesprochen hören. Umgekehrt, es ist die Überlegenheit des Schicksals, unter der Hofmannsthals Gestalten stehen und vergehen. Sei es das Erbe des katholischen Barock oder das Vermächtnis Goethes oder eine für Hofmannsthal bezeichnende Mischung beider, die herbe Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen dem, was Gottes und dem, was des Menschen ist, wird in Hofmannsthals Werk nicht vermischt. Es ist — neben anderen wichtigen Gründen — dies fromme Bewußtsein der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits und die dem Menschen bewußte Unmöglichkeit, menschliches Schicksal psychologisch zu deuten, die Hofmannsthals Werk — und zwar wohl schon vor der christlichen Wende im *Jedermann* — unter ein anderes Zeichen stellt als das Werk der zeitgenössischen Impressionisten.





## AN EVALUATION OF THE POSITION OF THE NEO-GRAMMARIANS<sup>1</sup>

FRIJOF A. RAVEN  
*University of Alabama*

In this paper, I hope to dispel prevailing confusions and evaluate the position the Neo-Grammarians rightfully deserve in the evolution of comparative linguistic research. I shall first specify who the original Neo-Grammarians were, how they acquired this appellation, and distinguish them from those often included erroneously under this title. Thereupon, I shall outline the beliefs held and promulgated by this group which has been so widely maligned, so extensively misunderstood, and so generally underrated, particularly by the contemporary Descriptive Linguists. For this purpose, it will be indispensable to review the development of linguistic study in Germany during the nineteenth century.

Modern comparative linguistics may be divided conveniently into two stages: the early period began about 1800 with Friedrich Schlegel, the von Humboldts, Grimm, Rask, Bopp, and ended with Schleicher about 1868; the second had its inception with discoveries of Verner, Collitz, and others about 1876 and lasted to about 1925.

The early period was devoted to the reconstruction of the Indo-European parent tongue and to the establishment of the relationship between the several dialects of this extensive group—a period of great achievement, great discovery, and formulation of principles of extensive, but not proved universal, validity. Its contemporaries believed in an hypothesis they were unable to prove, namely that phonetic laws are without exception. This left their science—and ours—in a state of relativity, for evidently phonetic rules had partial but not rigorous validity, a fact puzzling even to Curtius, himself a firm methodologist.

In 1876, a great discovery was made by the young Dane, Karl Verner, a student at the University of Leipzig, under the aegis of Curtius, Leskien and Zarncke.<sup>2</sup> He noted that all the exceptions to Grimm's Law were merely a function of accent shift. The principle of Grimm's Law had already been discerned partially by Goldast about 1620, Junius about 1665, Morhof, Benzelius, and Ihre in the eighteenth century, Kanne in 1804, Rask in 1816, and Jacob Grimm in 1820.<sup>3</sup> Verner<sup>4</sup> showed that the Germanic voiceless spirants, medial or final, became voiced, unless the accent in Primitive Germanic fell on the vowel (or diphthong) im-

<sup>1</sup> This paper was read before the Linguistic Section of the Sixth Foreign Language Conference, University of Kentucky, Lexington, Ky., 25 April, 1953.

<sup>2</sup> H. Hirt, *Indogermanische Grammatik, Teil I* (Heidelberg, 1927), S. 1-16.

<sup>3</sup> R. von Raumer, *Geschichte der Germanischen Philologie, vorzugsweise in Deutschland* (München, 1870), S. 121-129. See also: T. Siebs, "Die Entwicklung der germanistischen Wissenschaft im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts" in *Ergebnisse und Fortschritte der germanistischen Wissenschaft im letzten Viertel-jahrhundert*, ed. R. Bethge (Leipzig, 1902), S. I - LXXVIII.

<sup>4</sup> K. Verner, "Eine Ausnahme der ersten Lautverschiebung," *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen*, Bd. XXIII, neue Folge, Bd. III (Berlin, 1877), S. 97-130.

mediately preceding these consonants. In addition to explaining immediately the apparent exceptions to "Grimm's Law," Verner's discovery serves as an excellent check on the position of the Indo-European accent; the only other equally conclusive check of this type is furnished by the written accents in the *Rig-Veda*.

At about the same time, Leskien<sup>5</sup> published his famous work on the declensions in the Balto-Slavic and Germanic dialects, stressing the absence of exception to laws of phonetic change in his preface. This led Leskien's and Zarncke's students to adopt as their credo an utter and rigid operation of phonetic shifts. Naturally, these young men, Osthoff, Brugmann, de Saussure, Verner, Jolly, and Hübschmann, had made a convincing inference and as a result, they were elated.<sup>6</sup> They communicated their enthusiasm to their teacher, Friedrich Zarncke, who is reputed to have admonished them, somewhat teasingly, with the remark "Ihr seid ja nur Junggrammatiker." According to Schuchardt,<sup>7</sup> Zarncke had in mind "das junge Deutschland." Whether this be entirely true or not, is difficult to say.<sup>8</sup> At any rate, the goal of these young scientists was to elevate their — and our — historical science to a level of reliability equal to that of the flourishing empirical sciences.

Frequently, and by no less a scholar than Hermann Hirt,<sup>9</sup> for example, such names as Herman Paul, W. Braune, Eduard Sievers and Otto Behaghel are included among the Neo-Grammarians. Though some of these men followed the tenets laid down by the original members of this group, they can not strictly speaking be included. Others, Eduard Sievers for instance, never belonged to, believed in, nor followed this trend. Unfortunately, the sobriquet "Neo-Grammarians" became attached to anyone who followed them, even after they themselves had changed greatly. Indeed, by implication, the term Neo-Grammarian is confused with Indo-Europeanist by some,<sup>10</sup> notably adherents of the Neolinguistic school.

The period from 1876 to 1900 began with the ascendancy of what was really a reaction to the more liberal doctrines promulgated principally by Curtius and Scherer.<sup>11</sup> The Neo-Grammarians insisted that no sporadic change could be admitted. Linguistic rules were applied slavishly

<sup>5</sup> A. Leskien, "Die Declination im Slawisch-Litauischen und Germanischen," *Preisschriften der Jablonowski'schen Gesellschaft in Leipzig* (Leipzig, 1876), S. XXVIII; quoted from B. Delbrück, *Einleitung in das Sprachstudium — ein Beitrag zur Geschichte und Methodik der vergleichenden Sprachforschung*, 2nd. ed. (Leipzig, 1884), S. 60.

<sup>6</sup> C. Karstien, *Sachwörterbuch der Deutschkunde* (Berlin, 1930), II, 1134-35.

<sup>7</sup> H. Schuchardt, *Brevier*, 2nd. ed., p. 452 (note to p. 451).

<sup>8</sup> K. Brugmann, *Zum heutigen Stand der Sprachwissenschaft*, Anhang: "Bemerkungen zu J. Schmidt Beurtheilung der neueren Entwicklung der Idg. Sprachwissenschaft," (Strassburg, 1885), S. 129-144. See also: H. Pedersen and J. W. Spargo, *Linguistic Science in the 19th Century; Methods and Results* (Cambridge, 1931) pp. 292-294.

<sup>9</sup> Hirt, S. 11.

<sup>10</sup> G. Bonfante, "The Neolinguistic Position (A Reply to Hall's Criticism of Neolinguistics)," *Language*, XXIII, No. 4 (1947), 344-375.

<sup>11</sup> Siebs, S. IX.

and mechanically. Apparent exceptions were explained (*in part*) by analogy or ignored. Fortunately, this unhappy condition did not long persist unchallenged. In fact, in the very year that Verner made his epochal discovery, Wenker issued his first questionnaires, destined, he believed, to disprove the contention of invariability of phonetic change. These culminated in the *Sprachatlas des deutschen Reiches*,<sup>12</sup> the prototype of all subsequent speech atlases, with headquarters at Marburg. However, this attempt of Wenker and the two Wredes to refute the "infallibility" of phonetic shift by means of dialect geography and areal linguistics failed. On the contrary, the data collected and the isoglosses plotted confirmed the contention of the Neo-Grammarians;<sup>13</sup> moreover, the data permitted plotting the now famous *Benrather Linie*, so-called because it traverses the village of Benrath above Düsseldorf, also formerly somewhat picturesquely termed the *Schwarzbrotdlinie* because it follows along the line of topographic demarcation between the hilly and mountainous south of Germany where rye is raised and the flat Germany of the north where wheat is grown. This line separates the *Platt* of the north from the *Hochdeutsch* of the south. The New High German consonant shift, which affects the consonants involved in *all* positions in the extreme south, diminished in intensity as it spread northward until, beyond this plotted line, no evidence of such change from stops to affricates occurs, save for sporadic *Sprachinseln*. As these are clearly of secondary origin, they do not mar the validity of the generalization that the intensity of change is a function of distance. Efforts were directed from then on toward comparative study of Germanic dialects both on the contemporary as well as on the earlier stages of development. The Neo-Grammarians, contrary to general misinformation, admitted the value of dialect geography and went so far as to recommend and endorse it, though they themselves did very little about it. The principal variant dialects of Germanic, however, were first worked out chiefly from the historical approach by such men as W. Braune, F. Kluge, A. Noreen, F. Holthausen, E. Sievers, R. Heinzel, O. Behaghel — to mention but a few representative scholars — whereas contemporary dialects in the Germanic speech area were investigated very thoroughly by numerous comparative philologists, among whom such names as C. Borchling, H. Quistorp, L. Weisgerber, G. Schmidt, A. Bach, B. A. Bach, T. Frings, K. Bachman, F. Wadstein, E. Schröder, O. Springer, F. Maurer, J. van der Meer, and M. Valkhoff are but a few deserving recognition.<sup>14</sup> The Neo-Grammarians have been accused of rendering mere lip-service to dialect study by their opponents. Their attitude is to be ascribed rather to practical limitations than to

<sup>12</sup> Karstien, S. 1135.

<sup>13</sup> F. Mauer, "Über Arten der deutschen Wortbildung besonders Wortkreuzungen," *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LIII (1928), 167-183.

<sup>14</sup> A. Bach, *Geschichte der deutschen Sprache* (Heidelberg, 1949), S. 57-71 und 212-238.

hostility.<sup>15</sup> Brugmann, Osthoff, and those of the original group who remained active in the field were so preoccupied with the immensity of the tasks in which they were immersed, namely the phonology, morphology, and syntax of Indo-European, that they had neither the time nor the energy requisite to such pursuits. Moreover, a basic tenet of the Neo-Grammarians was that for comparison, the earliest preserved form of a language must always be taken.

Even a cursory inspection shows that almost from the date of what we may term "Leskien's manifesto," eclecticism was at work. Comparative linguistics became a synthesis or combination of the techniques evolved by the Dialect Geographers, Neo-Grammarians, psychologists, and anthropologists. In this country, eclecticism in linguistics has been represented well by such figures as Bloomfield, Sapir, Bolling, Sturtevant, Sehr, Springer, Kroeber, and Whorff.

It should be stressed that none of the approaches to linguistic analysis thus far devised or discovered can alone suffice to describe and determine completely a socio-historical phenomenon which is not only diachronistic,<sup>16</sup> but continuously changing according to a tremendous number of simple and complex variables, all of which I comprehend under the inclusive term of "linguistic flux." Therefore it is my belief that extensive training in comparative Indo-European should be included in a linguist's program. Pursuit of this discipline is desirable also because the Indo-European family of languages is the only large linguistic group which has been worked out in some detail. Other reasons in support of the foregoing contention are: Indo-European possesses a long historical and literary tradition to which our culture belongs, and lastly, study of this group of related tongues offers a methodology applicable to language investigation in general. Moreover, a significantly large amount of work remains to be done in individual Indo-European dialects and in the group as a whole. Some subjects, such as the effect of speed of speech on linguistic change, have scarcely been mentioned, and even less investigated.

It can not be denied that, in the early period of their work, the Neo-Grammarians were too mechanical and dogmatic, but, as their work progressed, this criticism became less and less valid. However, they and their followers continue to be attacked by psychologists, Neolinguists and Descriptive Linguists for a fault of which they have long since ceased to be guilty.

<sup>15</sup> Siebs, S. XXXIII, suggested as early as 1888, the establishment of a central research agency of the German government, dedicated to checking, editing, correcting, and publishing reliable new maps for the German Speech Atlas.

<sup>16</sup> Iorgu Iordan, *Introducere in studiul limbilor romanice. Evolutia si starea actuala a lingvisticii romanice*, trans. John Orr (University of Edinburgh, 1937), p. 283 ff. The word *diachronistic* is used by Mr. Orr in the sense that language has continuity. Whether he is the first to use this term or not, I do not know. It would appear to be an analogical formation on the basis of *anachronistic*. Professor R.-M. S. Heffner, University of Wisconsin, suggests *diachronic* as a better word. *Diachronic* is used in the above sense by G. J. Metcalf, "Abraham Mylius on Historical Linguistics," *PMLA*, LXVIII, No. 3 (June, 1953), 535.



It must be admitted that the original Neo-Grammarians had no way of determining whether a word was a loan word, nor did they accord proper significance to onomatopoeia. Also, they denied the operation of analogy in the ancient stages of Indo-European while admitting it on more recent levels. In denying the use of analogy, they were justified because of the paucity of data involved. They were justified also in rejecting analogy on the most primitive levels, for what was original and what was the result of analogy at such remote periods neither they nor anyone else could then or since establish. What they were really doing was analyzing the stratified remains of a language preserved in several dialects. As may be expected, the more venerable these dialects are, the scantier these residua will be. That the Neo-Grammarians were scientifically correct is attested, for example, by the theory of Indo-European disyllabic bases, formulated by F. de Saussure,<sup>17</sup> who used the assumption of K. Brugmann, i.e. that the long-vocalic bases in Indo-European which show no ablaut are the result of the addition of *ā* to the weakest grade of the stem, as a starting point. Application of the foregoing theory permits relating Sanskrit *bhu/bhava*: Lat. *fu-am* and the suffix *-bam* quite simply, for instance, which would not logically be possible otherwise. Moreover, such obviously remote relationships plus such evidence as the generally accepted contention that the dual number was fast disappearing in Indo-European times allow us to infer an earlier stage of Indo-European. Such correspondences shimmering fitfully through the mists of time and space led to the assumption of Proto-Indo-European, Proto-Indo-Hittite, and the Indo-Hittite hypothesis by various scholars. Sturtevant, who is credited with originating the Indo-Hittite hypothesis, went so far as to differentiate between Proto-Indo-European and Proto-Indo-Hittite,<sup>18</sup> though on tenuous grounds in the opinion of the writer and others.<sup>19</sup>

The Neo-Grammarians have often been attacked, particularly by the Neolinguists,<sup>20</sup> because they believed that there is an essential difference between creations and innovations that are purely grammatical and those that are not. The Neolinguists make no such distinction between various types of linguistic creation, either grammatical or lexical, normal or abnormal, deeming such differentiations invalid. These men, Bertoni and Bartoli especially, who claim to be followers of von Humboldt,

<sup>17</sup> H. Hirt, *Indogermanische Grammatik II: Der indogermanische Vokalismus* (Heidelberg, 1921), S. 113, 164.

<sup>18</sup> E. H. Sturtevant and E. A. Hahn, *A Comparative Grammar of the Hittite Language*, rev. ed. (Yale University Press, 1951); reviewed by Holger Pedersen, *Language*, XXIX, No. 1 (January-March, 1953), 93-96.

<sup>19</sup> Pedersen, p. 94.

<sup>20</sup> M. G. Bartoli, "Criteri tecnici," in *Breviario di neolinguistica* (Modena, 1925); G. Bertoni, "Principi generali," in *Breviario di neolinguistica* (Modena, 1925); M. G. Bartoli, *Introduzione alla Neolinguistica* (Geneva, 1925). The Neolinguistic School is a dogmatic formulation based on a combination of the ideas of von Humboldt, Croce, Vossler on the one hand, and of Gilliéron and Schuchardt on the other; included are linguistic zones, centers of irradiation, etc.

Croce, Gentile, Ascoli, Gilliéron, Schuchardt, and Meyer-Lübke, and who have adopted (along with Karl Vossler) Croce's theory of imitation, are primarily interested in Romance linguistics where (they claim) the type of comparative study necessary in the Germanic and Celtic fields, for instance, is not requisite. There is some justification for this contention of the Neolinguists. They attack especially the reconstructed "compromise" forms and the starred forms used to relate Germanic to Primitive Germanic and it, in turn, to Indo-European. The Neolinguists claim to have in Classical and Vulgar Latin the equivalent earlier stage. Yet they completely ignore the fact that the Romance Languages developed from the so-called "romance," an intermediate stage which was completely lost. Furthermore, whether the Neolinguists like it or not, the Romance languages were analyzed chiefly by German scholars who used the methods of the Neo-Grammarians. For this painstaking scientific effort, the Neolinguists would substitute "idealism" (though how this criterion is applied is nowhere explained) and an abstruse subjectivity, metaphysical, bordering on mysticism. In the words of G. Bonfante,<sup>21</sup> the methodology of the two groups under discussion is compared as follows:

**Linguistic Method.** The neogrammarians' whole conception of language is entirely different from that of the neolinguists, and consequently their method of linguistic investigation as well. Whereas the neogrammarians regard language as a thing that can be weighed, numbered, and measured, a thing subject to universal, unalterable laws of a physical nature, for the neolinguists it is a spiritual activity, a perpetual artistic creation. Language belongs therefore to the humanities or "moral" sciences, and must be investigated by Vico's historical method. Every problem is unique, produced under unique conditions; it can be understood only as we understand Dante's or Shakespeare's creations: artistically, by reliving in ourselves the moment when the divine spark was kindled.

Assuming it to be possible to solve problems in comparative Romance philology by "reliving in ourselves the moment when the divine spark was kindled," how are we to apply this technique to show the relationships among the various languages of the Indo-European family? The Neolinguists criticize the methods of the Neo-Grammarians as being overly objective, but they in turn cannot escape the charge of being far too subjective. The present writer believes that the Neolinguists will of necessity produce a condition of chaos in linguistics, if they continue to follow their present principles.

The Neo-Grammarians have been charged also with a tendency often to generalize from too few data and from a blind acceptance of the written word. This custom they had inherited from their classical training, but certainly since 1890 they and their disciples have realized that primarily phonetic values are involved. In defense of their attitude

<sup>21</sup> Bonfante, p. 367.

toward the documents preserved, it should be stressed that these ancient manuscripts were rare and constituted in general "nonce recordings" of the particular dialect involved. Therefore, the writers may be assumed positively to have used orthographies closely paralleling the current pronunciation. The changes made by later scribes, particularly by speakers of closely related dialect variants, bear this out. Too, most of these old writings are couched in metric form, from the *Rig-Veda* to the *Odyssey* and down to the *Chanson de Roland*, Otfrid's *Evangelienbuch*, the *Nibelungenlied*, and the *Poema del mio Cid*. Now, excluding poetic license, which can be detected readily in general, any true poet will adhere rather rigidly to his metric pattern. This was more especially true in former times when metric conventions were much stricter than at present. Hence, the margin of error may be safely assumed to remain within reasonable limits, a conclusion broadly supported also by investigations of the modern derivative dialects.

A final shortcoming of the Neo-Grammarians was the overly great value attributed to reconstructed forms, most of which probably never existed; or if they did, they may often have been transitional. Not that such reconstructed forms as we use for relating Germanic to Indo-European, i.e. Primitive Germanic, or for connecting Spanish or Italian with Classical Latin or Vulgar Latin, i.e. Romance, are not valuable. They are indeed extremely useful. The dangerous practice of basing one reconstructed form upon another must be avoided, for by a sufficient number of assumptions we may relate Indo-European to Finno-Ugrian and these in turn to Semitic and finally, perhaps to the Bantu or Micronesian dialects, as a *reductio ad absurdum*. That these reconstructions are unpronounceable has often been claimed by opponents of historical linguistics. This criticism may or may not be valid. Unpronounceable by whom, may be asked? Certainly many of the vocalic, and particularly the consonantal combinations encountered in these artificial reproductions are by no means more difficult than those existing in contemporary Slavonic, (if judged by the speech habits of Germans or Americans). This objection of opponents of historical linguistics strikes me as particularly fruitless.

In conclusion, let us enumerate the undisputed accomplishments of the Neo-Grammarians. They established beyond doubt the validity of rules of phonetic change, i.e. correspondences between related dialects on various historical levels. They not only expanded linguistic paleontology, but corrected errors existing in it,<sup>22</sup> in addition to contributing to anthropology and archeology. They made etymology more reliable. They combined philology and literature to the mutual advantage of both. They gave impetus to the investigation of folklore. They worked out the relationship of the various branches of Indo-European to each other with a thoroughness far beyond that achieved for any other family of languages to date. Truly, an impressive list of accomplishments.

<sup>22</sup> Siebs, S. XVII - XXI.

## NEWS AND NOTES

### **The Chicago Folklore Prize**

The Chicago Folklore Prize was established by the International Folklore Association and is awarded annually by the University of Chicago for an important contribution to the study of folklore. Students, candidates for higher degrees, and established scholars may compete for the Prize. The contribution may be a monograph, thesis, essay, article, or a collection of materials. No restriction is placed on the contestant's choice of topic or selection of material: the term "folklore" is here used in its broadest sense (e.g., American, European, etc., folklore; anthropological, literary, religious, etc. folklore).

It is permissible to submit material which has appeared in print, provided that such material be submitted within one year from the time of publication. The successful contestant who submits materials in typed form and has this material published subsequently, is expected to send a copy of the printed monograph, etc., to the University of Chicago, for the library. Sufficient postage should be included if the contestant wishes to have his material returned. Monographs and collections, etc., must be submitted before May 16, 1954, to the Chairman of the Department of Germanic Languages and Literatures, The University of Chicago, Chicago 37, Illinois. The Chicago Folklore Prize is a cash award of about \$50.00. The recipient's name is published in the Convocation Statement in June.

### **Foreign Language Auxilium, June 14-July 16**

Scholarships for eighty participants in workshops for foreign language teachers at the University of Minnesota will be available in the first term under a grant from the Fund for the Advancement of Education. Each scholarship will be worth \$200.00. Teachers of Latin, French, German, Spanish, Scandinavian, and Russian at the freshman-sophomore college level, in the high schools, and in elementary schools, as well as teachers of English as a foreign language, will be eligible. The auxilium is jointly sponsored by the language departments of the College of Science, Literature, and the Arts and by the College of Education. The Foreign Language Auxilium will consist essentially of the exploration, though discussion and laboratory techniques, of problems and topics such as modern trends in language and culture analysis and its application in teaching a foreign language, the relation of content to objectives with emphasis on the active use of the language, the role of evaluation in relation to objectives, the critical evaluation of demonstration classes, current trends in the methodology of foreign language teaching, the development and practical application in a normal teaching environment of audio-visual aids and techniques, the evaluation of texts and materials, realia and audio-visual aids, language teaching in the elementary schools, the psychology of second language learning and the problem of motivation, the problem of continuity from the introductory to the more advanced levels of instruction, the value and nature of foreign language instruction in the



twentieth century, promotional techniques to make a community language conscious, the civic role of the foreign language teacher, other topics and problems brought up for discussion by the participants of the workshops. The Language Auxilium will require active participation and intensive preparation. Six credits will be offered for participation in the Auxilium. In addition participants may elect Summer Session courses up to four credits. These credits may be earned in one of the foreign language houses of the Modern Language Institute. Requests for the program of the Auxilium and application forms should be sent to the Dean of Summer Session, 950 Johnston Hall, University of Minnesota, Minneapolis 14. (See College of Education, Curriculum and Instruction, Secondary Education, course 188). Applications should reach the Foreign Language Auxilium by April 15, 1954.

Co-directors: Dr. Emma Marie Birkmaier  
Dr. Eugene Falk

### Suggestions Requested

Dear Colleagues,

As you all know, there is a deplorable dearth of English translations of German masterpieces available at prices which students can afford to pay; and many important works are not to be had at all.

I am planning to put out a series of low-priced translations, and should like to know what titles would be especially welcomed.

Your comments are invited.

—B. Q. Morgan  
Box 531  
Stanford, California

## TEXTBOOKS RECEIVED

BRIEF GERMAN REFERENCE GRAMMAR. By Nora E. Wittman. New York: American Book Company, 1954. 88 pages. \$1.05.

The format of this handy little volume is the same as that of the recently published *Cultural Graded Readers*, though the binding is more durable. Into the booklet's 88 pages Miss Wittman has managed to compress most of the important facts about German grammar, in some instances going into considerable detail. An introduction devoted to pronunciation, accent, and syllabication is followed by chapters on Cases and Their Uses, Characteristics of the Declension, the Verb, the Adverb, Numerals and Expressions of Time, Peculiarities in Word Order, Participial and Modified Adjective Constructions, Word Study, Punctuation and Capitalization, and Useful Expressions. An appendix provides definitions of grammatical terms. The various grammatical points are illustrated in German sentences with English translations.

The reason for the sequence in which the various items are presented is not always apparent. It is neither strictly logical (morphology and syntax are strangely intermingled) nor purely practical (the use of cases, for example, precedes consideration of the declensional system,

while the declension of the article follows that of the noun by several pages). Perhaps the multiplicity of purposes for which the book is intended (see Preface, page v) may be held responsible for the somewhat unusual arrangement. Since the book is intended for reference rather than as a progressive introduction to the language, this matter may be of little consequence.

More serious is the omission of certain important topics: differences in the use of tenses in the two languages; subjunctive clauses of manner after *als* (*ob*) or *als* (*wenn*); the formation of the present participle (though its use in participial constructions is treated at length); differences between German and English in the use of the definite and indefinite article. On the other hand, the declension of the noun and the rules for determining gender are presented in perhaps too exhaustive detail. Both the German illustrative sentences and their English translations are occasionally unduly stilted: "Dies sind die Freunde derer, die das Museum besuchten"; "Der junge, schneller laufende Knabe hat gewonnen"; "Die Farbe seines alten Hauses ist grün"; "Whosoever book is here should get it"; etc. The effort to achieve brevity has sometimes led to inaccurate or awkward formulations: the dative is used "As object of certain prepositions, verbs, and adjectives"; "A vowel is long when followed . . . by one consonant"; a participle "describes a noun and implies time"; "Similarly are formed compounds with other simple verbs."

Despite these objections, the book is definitely a step in the direction of filling the long-felt need for a compact reference grammar. It should prove useful in many classroom situations.

**A DICTIONARY OF GERMAN SYNONYMS.** By R. B. Farrell. Cambridge University Press, 1953. 429 pages. \$4.50.

The author, Professor of German at the University of Sidney, Australia, appears to cite his philosophy of language learning in one of the illustrative sentences in his book under the entry 'LEARN': "Wer eine Fremdsprache erlernen will, muß nicht nur in dem fremden Lande leben, sondern die Sprache bewußt analysieren" (p. 191). It might well be argued that conscious analysis of fine shades of meaning, such as those here presented by Professor Farrell, interferes with the acquisition of a fluent command of the language rather than furthering it. With this one qualification, however, this book must be heartily recommended to all who have passed beyond the first stages of learning German. The book is by no means exhaustive, containing perhaps something over 700 entries out of the vast vocabulary of English and discussing, often in minute detail, the propriety of choosing one German expression rather than another to render the English concept in the foreign language. Qualitatively however, it is of the highest order; its author obviously combines a thorough knowledge of German with a keenly analytical mind and the ability to write lucidly. The book is, in short, almost more a series of delightfully written essays comparing the German and English vocabularies than a lexical work. Many of the entries, such as those under 'MIND' or 'SEVERE' throw interesting light not merely on the languages involved but on the cultures which underlie them.

No non-native teacher of German can afford to ignore this book.

**PROGRESSIVE GERMAN READERS: BOOK I, DER GORILLA GOLIATH; BOOK II, AM RADIO; BOOK III, DIE NIBELUNGEN.**

By Meno Spann and Werner F. Leopold. Boston: D. C. Heath and Company, 1952-53. Pages of text: I, 27; II, 38; III, 38.

These are the first three of five books planned for the third series of Hagboldt's Graded German Readers. They differ from the original series in that the reading matter, at least in the first two booklets, deals with the contemporary scene, from Albert Schweitzer to radio programs. Book I takes as its point of departure a fictional gorilla in the Hagenbeck zoo, with frequent and varied excursions into other subject matter fields. Book II represents a series of radio programs dealing with a number of different topics. Indeed, a general criticism of the first two books might be that the kaleidoscopic rapidity with which the subject is changed tends to be somewhat confusing at times. The teacher in search of material of mature cultural interest for the early stage of the German course will welcome the third book of the series. To be sure, like a summary of the last act of *Hamlet*, a brief resumé of the Nibelungen story leads to a rather high density of corpses per page, but on the whole the story is well told within the strictly limited vocabulary.

The three books are carefully graded both as to vocabulary and syntax according to the familiar principles of the older Hagboldt series. The total vocabulary of the three readers numbers 890 key words and 120 idioms. New words, with the exception of obvious cognates, are introduced in footnotes as they occur. Each booklet contains a complete end vocabulary. Vocabulary building is the chief concern of the eight or nine pages of exercise material in each reader.

**GERMAN READINGS IN SCIENCE FOR INTERMEDIATE STUDENTS.** Edited by Nelson Van de Luyster. American Book Company, 1953. 280 pages (128 pages of text).

The book consists of two parts: an introductory section devoted to translation aids, followed by 128 pages of German chosen from the fields of biology, physics, chemistry, and astronomy.

The introductory material has been carefully chosen to aid the student with the special difficulties of scientific German. Topics treated include word study, word order (including — strangely enough — sections on special uses of the dative and genitive), the passive and its substitutes, the infinitive, adjective and participial constructions, and the subjunctive. A brief summary of grammatical forms is also included. Each chapter of the first part contains a number of exercises or practice sentences, many of the latter taken from the readings which follow in Part Two.

The readings of the second part are of a semipopular nature: "Wunder der Physik und Chemie," "Wunder des menschlichen Lebens," and "Aus allen Gebieten." A system of superior letters and numbers refers the student to the explanations of Part I, while footnotes provide further assistance. Spot checks have revealed no shortcomings in the vocabulary. Typography and make-up are excellent.

"EIN BLICK" LEXIKON, ENGLISCH-DEUTSCH, FRANZÖSISCH-DEUTSCH. By Georg Schmige. Mannheim: Dr. G. Schmige-Verlag, 1952. \$1.00.

This pocket reference work is unique in two respects: its unusual format (it unfolds like an accordion), and its rigorous system of abbreviation both of the foreign word entries and their German definitions. The latter feature has made it possible to include a great many words in limited space. The system, while somewhat complicated and unusual, has been very carefully and consistently applied. Once mastered, it makes the dictionary very easy to use. For example, in the English-German section, all the entries under "A" and a goodly number of those under "B" lie open on one double page. A number of useful tables are included (weights and measures, currencies, etc.)

— J. D. W.

## BOOK REVIEWS

Aktuelle Sprachwissenschaft. Zeitgeschehen und Zeitgeist im Spiegel der Sprache. Von Albert Debrunner. Berner Rektoratsreden. Bern: P. Haupt Verlag. 28 S. S. Fr. / DM 2.10.

Greift nur hinein ins volle Menschenleben!

Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,

Und wo Ihr's packt, da ist's interessant!

Mit dieser Mahnung aus Goethes *Faust* leitet Debrunner seine Ausführungen ein und deutet damit an, was in den folgenden 28 mit belehrendem Material vollgepackten Seiten zu erwarten sei: ein Hineingreifen in die Sprache der Gegenwart und Herausgreifen von ein paar Mosaiksteinchen als Beispiele, an denen gezeigt werden soll, wie sich in der heutigen deutschen Sprache das Zeitgeschehen und der Zeitgeist spiegeln. Nachdem in großen Zügen ein Bild davon gegeben wird, was eigentlich Sprachwissenschaft ist, präsentiert Debrunner eine Reihe von Wortstudien und weist auf die Umstände hin, unter welchen Wörter aus verschiedenen Fachterminologien dem täglichen Sprachgebrauch eingebürgert werden, und wie grammatische und semantische Fremdeinflüsse auf das heutige Deutsch einwirken.

Eine Rektoratsrede wendet sich notwendigerweise an eine größere Öffentlichkeit. Die Sprache ist demnach in einem durchaus plauderhaften, geistreichen Ton gehalten, was aber nicht irreführen darf, denn das Material ist wertvoll und spricht den Fachmann an. Zwei Stichproben seien hier gestattet: "Dem Rationierungswesen ist die Beliebtheit des Wortes 'zusätzlich' zu verdanken, das meinem Eindruck nach über den Rhein zu uns gekommen ist. Zusatz setzt eine Norm voraus und die zusätzliche Ration die Normalration; ein Zusatz ist aber in Rationierungszeiten etwas so Wichtiges, daß nun überhaupt jede Art von Zugabe als 'zusätzlich' bezeichnet wird; ich habe sogar gelesen, daß eine Ansicht zusätzliche Anhänger gefunden habe. Vermutlich ist das Wort von deutschen Puristen als Ersatz für das Fremdwort 'extra' geschaffen worden; vielleicht wird schließlich auch aus der Extrawurst eine zusätzliche Wurst!" (S. 12). "Aber der Haut-Rhin hat seine Entsprechung im Oberrhein; Hochrhein ist undeutsch — ebenso undeutsch wie der 'Hochkommissar.' Haut commissaire, high commissary oder high commissioner muß mit Oberkommissar übersetzt werden; noch besser, aber etwas schwerfällig wäre der Oberbevollmächtigte. Den Hochkommissar könnte man allenfalls mit dem Hinweis auf den einstigen



Hochmeister des Deutschritterordens rechtfertigen, nicht aber den Hohen Kommissar, der gegenwärtig auch in unseren Zeitungen sein Unwesen treibt: hoch als Beiwort von Behörden ist eine Ehrung: die hohe Regierung, der hohe Bundesrat" (S. 23).

Man vergleiche diese eher negative Wertung der Neuerungen mit dem Standpunkt eines Franz Dornseiff: "Worte verbieten oder abschaffen kann man nicht. Aber sie als Milieuspiegel zeigen, ist eine Obliegenheit der Sprachwissenschaft" ("Spiegel der Zeit," *Lexis*, I, 1948, 16-19). Der Obliegenheit, Worte im Milieuspiegel zu zeigen, hat Debrunner in der vorliegenden entzückenden Arbeit Genüge geleistet, soweit es ihm im Rahmen einer Rede gestattet war.

University of Colorado.

— Isaac Bacon

### Das sehnstüchtige Herz.

Von Rudolf Voigt. *Gedichte eines Deutschen in Amerika*. Verlag Giebel und Oehlenschläger, Osterode / Harz, 1953.

Ein anspruchloses kleines Bändchen aus der Verlagsreihe „Goldener Spiegel“ liegt vor, in dem Rudolf Voigt vierzig seiner Gedichte unter dem Titel „Das sehnstüchtige Herz“ zusammengefaßt hat. Leser dieses Bändchens werden tief berührt sein von diesen lyrischen Bekenntnissen, die von zarter Empfindung zeugen und ohne Wortverschwendung die Gedanken des Dichters wirksam vermitteln. Es sind die alten ewiggleichen und großen Themen, die Voigt abwandelt, Erlebnisse, die in ihm völlig Klang und Farbe geworden sind: Geburt, Liebe und Tod; Sehnsucht, Hoffnung und Erfüllung; Nacht und Licht; Ehe und Gefährtin; Heimat und Heimweg, das alles aber nicht vereinzelt Mosaik, sondern von einer Erlebnismitte her geformt. Es ist das alte, unvertraute Leid des kämpfenden Menschen, der sein Bestes, die heilige Flamme, ungefährdet durch die Widerwelt des grauen Alltags trägt, Sehnen und Leid, das durch den Filter eines tapferen Herzens und wissender Schau in das Unabwendbare in reinem, hellem Strahl zum Lichte drängt und dem Alltäglichen seine kargen Freuden abzugewinnen versteht. Was sonst nur aus getrennter Wurzel entspringt, Sentimentalisches und Naives, das treibt und blüht hier aus einem Stamm, schmerzliche Geistigkeit, die an der eigenen Unruhe leidet, um immer wieder über sie zu triumphieren, und zugleich inniges Aufgehen in der Natur, völlige Teilnahme an Freud und Leid der Umwelt und heimliches Eingeschlossensein in Gottes Traum.

Rudolf Voigt wurde in Deutschland geboren und lebt heute in Milwaukee, Wisconsin. 1917 erschien seine erste Sammlung von Gedichten „Die Frühlingsfackel“, andere Sammlungen folgten in den Jahren 1918, 1919, 1920, 1922, 1934. Hanna Stephan hat diesem vorliegenden Bändchen ein Vorwort mit auf den Weg gegeben in die deutsche und deutsch-amerikanische Öffentlichkeit.

— R. O. R.

### Der leidende Dritte. Das Problem der Entsagung in bürgerlichen Romanen und Novellen, besonders bei Theodor Storm.

By Marianne Bonwit (= *University of California Publications in Modern Philology*, 1952, Vol. 36: 2). Pp. 91-111. \$0.25.

In the latter half of the eighteenth century and in the entire nineteenth the novel and the *Novelle* largely emphasized the conflict between inclination and duty on the part of the middle-class individual. Especially in the marriage bond did the claims of the individual clash with the authority of organized society. In the typical plot two lovers are separated when the girl marries a rich suitor who can furnish her a life of affluence far beyond the means of her poor talented lover. After some years the disappointed young man meets his former sweetheart, whom he still loves; now he has to decide his future attitude toward her. The situation leads either to a catastrophe or to a state of resignation. In any case, the unhappy lovers submit to the social code and respect the inviolable nature of the marriage tie.

The author of this monograph very cleverly traces the fate of the "suffering third party," starting with Saint-Preux and his love for Julie in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*, and closing with the emotional conflicts in Thomas Mann's *Tonio Kröger* and Hermann Hesse's *Peter Camenzind*. Of especial interest is the author's analysis of Werther's passionate struggle in Goethe's novel. As the subtitle indicates, the problem of resignation is treated at length in the Novellen of Theodor Storm: *Immensee*, *Angelika*, *Auf dem Staatshof*, *Im Schloß*, and *Aquis submersus*.

With respect to Storm the author shows a fine feeling and understanding, but is at times inaccurate in details. *Immensee* is generally dated: 1849 or 1851 (p. 98). Recent investigation has verified the correct name of Berta von Buchan (not Buchau, p. 99). In regard to Storm's attitude toward marriage (p. 100), we should expect the author to quote the typical statement of Storm to his fiancée (*Briefe an seine Braut*, p. 310); the author uses many quotations from this source. In *Immensee* Elisabeth does not sing "Meine Mutter hat's gewollt" (p. 103). There is no good reason for transferring the sentence, "Die Hochzeit wird bald sein, . . ." from *Immensee* to *Angelika* (p. 106). In *Auf dem Staatshof*, which Storm locates near Friedrichstadt (*Briefe in die Heimat*, p. 121), it is unlikely that Storm visualizes Anne Lene as falling into a lake (p. 107). Of course, these minor matters do not affect the worth of the author's argument.

Very properly the author calls our attention to the influence of Storm on Thomas Mann: Tonio Kröger mentions *Immensee* and cites lines from Storm's poem *Hyazinthen*; and Mann himself calls Storm Tonio's "geistigen Vater." Mann's debt to Storm was brought to the reviewer's attention in a letter (1950) in which the great novelist spoke of *Immensee* as "Storm's early work which has always played a certain symbolical role in my life and writings." To the reviewer Tonio Kröger's reaction to *Hyazinthen* (p. 93) has never seemed quite in keeping with the original: Tonio had to dance because of his love for Inge Holm; the poet who did not dance was distressed because his loved one insisted on dancing. Perhaps this distinction is mere quibbling!

The monograph, as a whole, is a neat piece of work, interesting, illuminating and useful. It deserves a careful reading by every scholar who is working in the German prose of the nineteenth century. The reviewer has found it most stimulating.

Indiana University.

—E. O. Wooley



## TABLE OF CONTENTS

Volume XLVI

February, 1954

Number 2

Thomas Mann und die Forderung des Tages / Heinz Politzer . . . . .	65
Notes on the Modern German Theater / W. G. Marigold . . . . .	80
Hofmannsthals Gedichte für Schauspieler / Hilde D. Cohn . . . . .	85
An Evaluation of the Position of the Neo-Grammarians / Fritjof A. Raven . . . . .	95
News and Notes . . . . .	102
Textbooks Received . . . . .	103
Book Reviews . . . . .	106

***The most up-to-date, authoritative, compact  
dictionary in the field***

**McKAY'S MODERN**

**GERMAN | ENGLISH**

**ENGLISH | GERMAN**

**DICTIONARY . . . By K. WICHMANN**

*Complete 1953 Revision by L. BORINSKI, Ph. D., and H. B. BUSSMANN, Ph. D.*

This completely modern revision of the standard German-English, English-German dictionary fills the long-felt need for a streamlined dictionary that contains the many new words that have become common currency in recent years — especially in the technical and scientific fields. This dictionary is as up-to-date as today's newspaper in its inclusion of words that are a part of atomic-age conversation. It has been entirely reset, in clear and legible Roman type. It includes pronunciation rules, tables of geographical and Christian names differing in the two languages, and tables of German and English irregular verbs. For business men, students, tourists, and the general reader it is invaluable.

513 pages.

\$2.50

*At your bookstore or from*

**DAVID McKAY COMPANY, INC. • 55 Fifth Avenue, New York 3**

---

MIDDLEBURY COLLEGE  
**GERMAN SCHOOL**

Summer of 1954

JULY 2nd to AUG. 19th

Professor Werner Neuse, of Middlebury College, *Director*

The German School, the oldest school among the famous Middlebury Language Schools, offers "a summer abroad" in seven weeks of intensive summer work in language practice and literature courses with exclusive use of German during the whole session.

The German School emphasizes the acquisition of a correct pronunciation and intonation by constant practice and the use of modern phonetic equipment, such as wire recorders, records, playbacks.

Careful screening of students allows an even distribution of more and less advanced students in graduated oral practice and composition courses and guarantees homogeneous grouping in courses of varying difficulty.

The 1954 session of the German School provides a lecture series by summer school faculty and visitors to discuss present aspects of modern language teaching methods. Present and future teachers in the college, high school, and graded school level, will have an opportunity to present their special problems and hear them debated.

Modern Germany, its new economic, social and artistic life will be presented in special courses and in special lectures.

*For complete information*

**THE LANGUAGE SCHOOLS OFFICE**  
**MIDDLEBURY COLLEGE**  
Middlebury 26, Vermont



---

UNIVERSITY OF COLORADO

A COSMOPOLITAN SUMMER SCHOOL IN THE ROCKIES

**MODERN LANGUAGE HOUSE**

**French      German      Spanish**

One director for every seven students  
Daily practice in listening and speaking

First Term: June 14 to July 20

Second Term: July 22 to August 24



For descriptive bulletins write

**MISS MARY JANE GUITERAS**

Dept. of Modern Languages, Div. F

UNIVERSITY OF COLORADO

BOULDER, COLORADO